AP
20
N85

LA NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE

1961
Vol. 17/I

LES DENTELLES DE MONTMIRAIL

Au sommet du mont, parmi les cailloux, les trompettes de terre cuite des hommes des vieilles gelées blanches pépiaient comme de petits aigles.

Pour une douleur drue, s'il y a douleur.

La poésie vit d'insomnie perpétuelle.

Il semble que ce soit le ciel qui ait le dernier mot. Mais il le prononce à voix si basse que nul ne l'entend jamais.

Il n'y a pas de repli ; seulement une patience millénaire sur laquelle nous sommes appuyés.

Dormez, désespérés, c'est bientôt jour, un jour d'hiver.

Nous n'avons qu'une ressource avec la mort : faire de l'art avant elle.

La réalité ne peut être franchie que soulevée.

Aux époques de détresse et d'improvisation, quelques-uns ne sont tués que pour une nuit et les autres pour l'éternité : un chant d'alouette des entrailles.

La quête d'un frère signifie presque toujours la recherche d'un être, notre égal, à qui nous désirons offrir des transcendances dont nous finissons à peine de dégauchir les signes.

Le probe tombeau : une meule de blé. Le grain au pain, la paille pour le fumier.

Ne regardez qu'une fois la vague jeter l'ancre dans la mer.

L'imaginaire n'est pas pur ; il ne fait qu'aller.

Les grands ne se perpétuent que par les grands. On oublie. La mesure seule est blessée.

Qu'est-ce qu'un nageur qui ne saurait se glisser entièrement sous les eaux ?

Avec des poings pour frapper, ils firent de pauvres mains pour travailler.

Les pluies sauvages favorisent les passants profonds.

L'essentiel est ce qui nous escorte, en temps voulu, en allongeant la route. C'est aussi une lampe sans regard, dans la fumée.

L'écriture d'un bleu fanal, pressée, dentelée, intrépide, du Ventoux alors enfant, courait toujours sur l'horizon de Montmirail qu'à tout moment notre amour m'apportait, m'enlevait.

Des débris de rois d'une inexpugnable férocité.

Les nuages ont des desseins aussi fermés que ceux des hommes.

Ce n'est pas l'estomac qui réclame la soupe bien chaude, c'est le cœur.

Sommeil sur la plaie pareil à du sel.

Une ingérence innommable a ôté aux choses, aux circonstances, aux êtres, leur hasard d'auréole. Il n'y a d'avènement pour nous qu'à partir de cette auréole. Elle n'immunise pas.

Cette neige, nous l'aimions, elle n'avait pas de chemin, elle découvrait notre faim.

(Mars 1960.)

RENÉ CHAR

AUTRES RIVAGES

I

Le berceau balance au-dessus d'un abîme, et le sens commun nous apprend que notre existence n'est que la brève lumière d'une faille entre deux éternités de ténèbres. Bien que celles-ci soient absolument jumelles, l'homme, en règle générale, considère l'abîme prénatal avec plus de sérénité que celui vers lequel il s'avance (à raison d'environ quatre mille cinq cents battements de cœur par heure). Je connais, toutefois, un adolescent sensible qui éprouva une espèce de panique en regardant pour la première fois quelques vieux films tournés chez lui peu de semaines avant sa naissance. Il vit un monde qui était presque inchangé — même maison, mêmes personnes — et puis il se rendit compte qu'il y était totalement inexistant et que personne ne s'affligeait de son absence. Ce qui tout particulièrement l'effraya, ce fut la vue d'une voiture de bébé toute neuve, campée là, sur la véranda, avec l'air suffisant et abusif d'un cercueil ; d'un cercueil vide, qui plus est, comme si, dans le cours inversé des événements, même ses os s'étaient désintégrés.

Ce genre d'imaginations n'est pas étranger aux êtres jeunes. Ou, pour exprimer cela sous une autre forme, les choses de la naissance et de la mort ont souvent tendance à prendre une note d'adolescence — à moins, peut-être, qu'elles ne soient régies par une religion vénérable et rigide. La nature compte qu'un homme adulte accepte ces deux vides noirs, à l'avant et à l'arrière, avec autant

de flegme qu'il accepte les visions extraordinaires de l'entre-deux. L'imagination, souverain délice de l'immortel et de celui qui est en deçà de la maturité, doit être limitée. Afin d'aimer la vie, il nous faut ne pas trop l'aimer.

Je me révolte contre cet état de choses. A mainte et mainte reprise, mon esprit a fait d'immenses efforts pour distinguer la moindre lueur personnelle dans ces ténèbres impersonnelles à l'un et l'autre bout de ma vie. Que ces ténèbres soient dues simplement aux murs de temps qui me séparent, moi et mes poings meurtris, du monde libre où le temps n'existe pas, c'est là une conviction que je partage volontiers avec le sauvage le plus peinturluré. Je suis retourné en arrière en pensée — une pensée qui allait en s'amenuisant irrémédiablement à mesure que j'avançais — jusqu'en des régions éloignées où j'ai cherché à tâtons quelque issue secrète, sans autre résultat que de découvrir que la prison du temps est sphérique et sans sorties. Sauf le suicide, j'ai tout essayé. J'ai ôté mon identité afin de me faire passer pour un spectre classique et de me faufiler dans des royaumes qui existaient avant que je fusse conçu. J'ai, en esprit, supporté la dégradante compagnie de romancières victoriennes et de colonels en retraite qui se rappelaient avoir été, dans des vies antérieures, des messagers esclaves sur une route romaine ou des sages sous les saules de Lhassa. J'ai fouillé mes rêves les plus anciens pour trouver des clés et des indications — et permettez-moi de dire tout de suite que je regrette absolument le monde foncièrement médiéval, mesquin et commun, de Freud, avec sa recherche maniaque de symboles sexuels (recherche analogue à celle d'acrostiches baconiens dans les œuvres de Shakespeare) et ses petits embryons amers espionnant, de leurs recoins naturels, la vie amoureuse de leurs parents.

Au début, je ne me doutais pas que le temps, qui

paraît de prime abord si illimité, était une prison. En explorant mon enfance (ce que l'on a de mieux à faire, à défaut de pouvoir explorer son éternité), je vois l'éveil de la conscience sous l'aspect d'une série d'éclairs espacés, avec des intervalles entre eux diminuant peu à peu jusqu'à ce que se forment de lumineux blocs de perception, offrant à la mémoire une prise glissante. J'ai appris à compter et à parler plus ou moins simultanément, et il se forma une association d'idées directes entre la révélation que j'étais moi et que mes parents étaient mes parents et la découverte de leur âge par rapport au mien. A en juger par le plein jour éclatant qui, lorsque je songe à cette révélation, envahit immédiatement ma mémoire en la jonchant de taches de soleil lobées traversant des motifs de verdure qui se chevauchent, ce qui y donna lieu ce fut l'anniversaire de mon père, au cœur de l'été, à la campagne, et le fait d'avoir posé des questions et d'avoir procédé à l'estimation des réponses qu'on me fit. Tout cela est très bien, suivant la théorie de l'évolution récapitulative ; le commencement de la connaissance réfléchie, dans le cerveau de notre plus lointain ancêtre, doit sûrement avoir coïncidé avec la naissance du sens du temps.

Donc, au moment où la toute nouvelle, verte et fraîche formule de mon âge que je venais de découvrir, trois ans se trouva confrontée avec les formules de mes parents, trente-trois ans et vingt-sept ans, il m'arriva quelque chose. Un formidable et vivifiant bouleversement. Comme si l'on me soumettait à un second baptême (d'une qualité plus divine que le bain forcé grec-orthodoxe que j'avais subi il n'y avait que trente-neuf mois), je me sentis subitement plongé dans un milieu radiant et mobile qui n'était autre que le pur élément temps. On le partageait — exactement comme des baigneurs en train de s'ébattre partagent l'eau de mer luisante —

avec des êtres qui n'étaient pas vous, mais que rendait contigus le flot commun du temps, milieu ambiant tout à fait différent du spatial que non seulement l'homme, mais aussi les singes et les papillons peuvent percevoir. A cet instant, j'appris subtilement que l'être de vingt-sept ans, en blanc suave et rose, qui me tenait la main gauche, était ma mère, et que l'être de trente-trois ans, en blanc dur et or, qui me tenait la main droite, était mon père. Entre eux deux, tandis qu'ils avançaient d'un pas égal, je me pavanais, puis trottais, puis me pavanais de nouveau, au milieu d'un chemin ensoleillé que j'identifie facilement aujourd'hui comme étant une allée de chênes d'ornement dans le parc de notre domaine à la campagne, dans le ci-devant gouvernement de Saint-Pétersbourg, en Russie. Oui, il m'apparaît aujourd'hui que j'ai célébré avec exultation, ce 21 juillet 1902, ma naissance à la vie des sens. Si la personne qui me tenait la main gauche et celle qui me tenait la main droite avaient été toutes deux présentes auparavant dans mon univers imprécis d'enfant en bas âge, elles l'avaient été sous le masque d'un tendre incognito ; mais à ce moment-là le costume de mon père, le resplendissant uniforme des gardes à cheval, avec ce bombement lisse et doré de la cuirasse flamboyant sur sa poitrine et dans le dos, parut comme paraît le soleil ; à la suite de quoi je me suis, pendant plusieurs années, vivement intéressé à l'âge de mes parents et n'ai cessé de m'en informer, comme un voyageur inquiet qui demande l'heure afin de contrôler une montre neuve.

Notez que mon père avait accompli sa période de service militaire longtemps avant ma naissance; aussi je suppose qu'il avait, ce jour-là, revêtu la grande tenue de son ancien régiment en guise de divertissement de fête. C'est donc à une plaisanterie que je dois ma première lueur de parfaite conscience — et voilà qui de

nouveau implique une évolution récapitulative, puisque les première créatures sur terre à prendre conscience du temps furent aussi les premières créatures à sourire.

2

C'est la caverne primordiale (et non ce que les mystiques freudiens sont dans le cas d'imaginer) qu'il y avait derrière les jeux auxquels je jouais à l'âge de trois ou quatre ans. Un grand divan recouvert de cretonne, dans l'un des salons de notre maison de campagne, se dresse dans ma mémoire, tel le massif résultat d'une surrection géologique de l'époque préhistorique. L'Histoire commence (avec la promesse de la belle Grèce) non loin de l'une des extrémités de ce divan, là où un volumineux hortensia en pot, aux fleurs bleu pâle à l'exception de quelques-unes verdâtres, cache à demi, dans un coin de la pièce, le piédestal d'un buste de Diane en marbre. Sur le mur contre lequel se trouve ce divan, une autre phase de l'Histoire est indiquée par une estampe grise dans un cadre en ébène — une de ces images de bataille napoléonienne où l'épisodique et l'allégorique sont les véritables adversaires, et où l'on voit, groupés sur un même plan, un tambour blessé, un cheval mort, des trophées, un soldat sur le point de percer d'un coup de baïonnette un autre soldat, et l'empereur invulnérable posant avec ses généraux au milieu du combat figé.

Avec l'aide d'une grande personne, qui y employait d'abord ses deux mains, puis une jambe vigoureuse, ce divan pouvait être éloigné du mur de quelques pouces, de manière à former un passage étroit qu'on m'aidait ensuite à rendre bien isolé en le couvrant d'un toit au moyen des traversins du divan et en le fermant aux extrémités au moyen de deux des coussins de ce

même divan. Je goûtais alors le bizarre plaisir de ramper le long de ce tunnel où il faisait noir comme dans un four, de m'y attarder un peu à écouter le bourdonnement dans mes oreilles — cette vibration de la solitude que connaissent bien les petits garçons dans des cachettes poussiéreuses — et ensuite, dans une explosion de délicieuse terreur, martelant rapidement le sol des mains et des genoux avec un bruit mat, j'atteignais l'extrémité du tunnel, en repoussais le coussin, et me trouvais accueilli par la lumière du soleil sur le parquet poli et par un nuage de fleurs. Un autre jeu de la caverne me procurait une sensation encore plus raffinée et tenant davantage du rêve ; il consistait, dès mon réveil, de bonne heure, le matin, à me faire une tente à l'aide de mes couvertures et de mon drap, et à laisser mon imagination jouer de mille façons confuses avec les ombreuses avalanches de toiles et avec la faible lumière, semblant venir d'une immense distance, qui pénétrait la pénombre de mon abri, où j'imaginais que d'étranges et blêmes animaux erraient dans un paysage de lacs. L'évocation de mon lit d'enfant, avec ses grillages latéraux en cordon de coton duveteux, ramène le souvenir, aussi, du plaisir que je prenais à tâter certain superbe œuf de cristal grenat foncé, délicieusement ferme, vestige d'un jour de Pâques oublié ; souvent je mâchonnais un coin du drap de lit jusqu'à ce qu'il fût complètement trempé, puis j'en enveloppais l'œuf en tendant bien sur lui l'étoffe, afin de regarder la luisance rougeâtre de l'objet niché dans ma main filtrer au travers, avec une miraculeuse perfection d'éclat et de couleur. Et c'est là le plus loin que j'aie jamais pu pousser mon approche pour me repaître de la beauté.

Peut-être suis-je attaché à l'excès à mes toutes premières impressions, mais c'est que je leur dois de la reconnaissance. Elles m'ont montré le chemin d'un véritable éden de sensations visuelles et tactiles. Une nuit,

durant un voyage à l'étranger — en 1903, je crois — je me rappelle m'être agenouillé sur mon oreiller à la fenêtre d'un wagon-lit (probablement dans le train de luxe méditerranéen — celui dont les wagons avaient la partie inférieure de leur carrosserie peinte en brun, et les panneaux supérieurs peints en blanc) et avoir regardé, avec un inexplicable serrement de cœur, une poignée de lumières au loin qui me firent signe des plis d'une colline et puis se glissèrent dans une poche de velours noir. Rien n'est plus doux ou plus dépaysant que de réfléchir sur ces premiers frémissements. Ils appartiennent au monde harmonieux d'une enfance parfaite et, en tant que tels, possèdent dans notre mémoire une forme naturellement plastique, que l'on peut coucher sur le papier presque sans aucun effort ; c'est seulement à partir des souvenirs de notre adolescence que Mnémosyne commence à devenir difficile et crispée. Qu'il me soit, en outre, permis d'émettre l'opinion que, en ce qui concerne le pouvoir de thésauriser des impressions, les enfants russes de ma génération ont passé par une période de génie, comme si le destin faisait loyalement tout son possible pour eux en leur donnant plus que leur part, en considération du cataclysme qui allait faire complètement disparaître le monde qu'ils avaient connu. Le génie s'évanouit quand tout eut été emmagasiné, tout comme il le fait chez ces autres enfants prodiges, plus spécialisés — ces jolis gosses aux cheveux bouclés, qui brandissent des bâtons de chef d'orchestre ou domptent d'énormes pianos, et qui, par la suite, se transforment en musiciens de second ordre, aux yeux tristes, aux maladies obscures, et d'un aspect vaguement difforme, avec leur arrière-train d'eunuque. Mais n'empêche que le mystère individuel demeure pour tantaliser l'auteur de mémoires. Ni dans mon entourage, ni dans mon hérédité, je ne puis découvrir quel instrument, au juste, me façonna, l'anonyme rouleau qui imposa à

ma vie certain filigrane compliqué, dont le dessin, seul en son genre, devient visible lorsqu'on fait luire la lampe de l'art à travers le tellière de la vie.

3

Pour caser de façon exacte, en fonction du temps, certains de mes souvenirs d'enfance, je dois me guider sur les comètes et les éclipses, comme font les historiens quand ils s'attaquent aux fragments d'une saga. Mais, dans d'autres cas, les points de repère ne manquent pas. Je me vois, par exemple, en train d'escalader, en m'aidant des pieds et des mains, d'humides rochers noirs au bord de la mer, cependant que Miss Norcott, ma langoureuse et mélancolique gouvernante, croyant que je la suis, s'éloigne avec mon frère en flânant le long de la plage qui décrit une courbe. Tout en rampant sur ces rochers, je ne cesse de répéter, comme une espèce d'incantation pleine de saveur, plantureuse, et qui m'est une source de jouissances, le mot anglais *childhood* (enfance), qui rend un son mystérieux et neuf, et devient de plus en plus étrange à mesure qu'il se confond de plus en plus dans mon jeune esprit encombré et fiévreux avec *Robin Hood* (Robin des Bois) et *Little Red Riding Hood* (Le Petit Chaperon Rouge), et les chaperons bruns des vieilles fées bossues. Il y a, dans ces rochers, des fossettes, pleines d'eau de mer tiède, et mon marmottage magique accompagne certains charmes que je compose au-dessus de ces minuscules étangs saphir.

Cet endroit, c'est naturellement Abbazia, sur l'Adriatique. C'est vers le même temps que mon père, dans un café de la toute proche Fiume, s'aperçut, juste au moment où l'on nous servait, qu'il y avait deux officiers japonais à une table voisine, et nous partîmes sur-le-

champ, non sans que je me fusse emparé à la hâte d'une boule entière de sorbet au citron, que j'emportai, recelée dans ma bouche qui me cuisait. C'était en 1904. J'avais cinq ans. La Russie se battait contre le Japon. Avec une franche délectation, l'hebdomadaire illustré anglais auquel Miss Norcott était abonnée reproduisait des dessins de guerre par des artistes japonais montrant comment les locomotives russes — rendues singulièrement semblables à des jouets d'enfant par le style pictural japonais — se noieraient si l'armée russe essayait de poser des rails pour traverser la glace peu sûre du lac Baïkal.

Mais attendez un peu. J'ai un souvenir plus lointain encore, se rapportant à cette guerre. Un après-midi, au début de cette même année, dans notre maison de Saint-Pétersbourg, on me fit descendre dans le cabinet de travail de mon père pour dire bonjour à un ami de la famille, le général Kouropatkine. Pour m'amuser, il étala une poignée d'allumettes sur le canapé où il était assis, plaça dix d'entre elles bout à bout pour former une ligne horizontale et dit : « Voici la mer par temps calme. » Puis il fit basculer chaque paire de manière à transformer la ligne droite en un zigzag et on eut « une mer démontée ». Il brouilla les allumettes et il était sur le point d'exécuter, à ce que j'espérais, un meilleur tour quand nous fûmes interrompus. On introduisait son aide de camp qui lui dit quelque chose. Poussant un grognement russe, agité, Kouropatkine se leva immédiatement de son siège, faisant bondir les allumettes éparses sur le canapé en délestant celui-ci de son poids. Il venait, ce jour-là, de recevoir l'ordre de prendre le commandement suprême de l'armée russe en Extrême-Orient.

Il y eut une suite très particulière à cet incident, quinze ans plus tard, quand, au cours de sa fuite de Saint-Pétersbourg, passée aux mains des Bolcheviks,

vers la Russie du Sud, mon père fut abordé, alors qu'il traversait un pont, par un vieillard ayant l'air, dans son manteau en peau de mouton, d'un paysan à barbe grise. Il demanda du feu à mon père. L'instant d'après, tous deux se reconnurent. Il ne s'agit pas de savoir si le vieux Kouropatkine a ou non trouvé le moyen, sous son déguisement rustique, de se soustraire à l'emprisonnement soviétique. Ce qui me plaît, c'est l'évolution du thème de l'allumette : ces allumettes magiques qu'il me montrait, on a joué avec et on les a égarées, et ses armées aussi se sont évanouies, et tout est tombé à l'eau, comme ces petits trains que, durant l'hiver de 1904-1905, à Wiesbaden, j'essayais de faire rouler sur de petites mares gelées dans le parc de l'Hôtel Oranien. S'attacher à suivre des dessins thématiques de ce genre à travers sa propre existence, tel doit être, à mon avis, l'objet d'une autobiographie.

4

La fin de la désastreuse campagne de la Russie en Extrême-Orient s'accompagna de violents troubles intérieurs. Nullement intimidée par eux, ma mère, avec ses trois enfants, revint dans notre maison de campagne après presque un an passé en divers lieux de séjour à l'étranger. C'était l'été de 1905. Les affaires de l'État exigeaient la présence de mon père dans la capitale ; le Parti Constitutionnel-Démocratique, dont il était l'un des fondateurs, devait remporter une majorité de sièges dans le premier Parlement, l'année suivante. Durant l'un de ses courts séjours avec nous à la campagne, mon père constata, avec une consternation de patriote, que mon frère et moi étions capables de lire et d'écrire en anglais, mais pas en russe. Il fut décidé que le maître d'école du village viendrait chaque après-

midi nous donner des leçons et nous emmener promener.

Par un strident et joyeux coup de sifflet — du sifflet qui faisait partie de mon premier costume marin — mon enfance me rappelle en arrière, dans ce passé lointain, pour me faire de nouveau donner une poignée de main à mon charmant professeur. Il avait une barbe brune frisottée et des yeux de porcelaine bleue. Il arborait une cravate noire flottante, nouée à la manière d'un nœud de ruban. En s'adressant à moi, alors tout petit garçon, il me disait vous — non à la façon contrainte des domestiques, et non comme le faisait ma mère dans ses moments de vive tendresse, quand je faisais de la température ou que j'avais perdu un petit jouet (comme si le singulier eût été trop frêle pour porter le poids de son amour), mais avec la simplicité polie d'un homme parlant à un autre qu'il ne connaît pas assez bien pour le tutoyer. Ardent révolutionnaire (plus tard, sous le régime de Lénine, il devait être exécuté avec d'autres hommes de gauche non communistes, membres du Parti Social-Révolutionnaire), il gesticulait avec véhémence pendant nos longues promenades dans la campagne et parlait de l'humanité et de la liberté et de la vilenie de la guerre et de la triste (mais passionnante, pensais-je) nécessité de dynamiter les tyrans, et parfois il sortait le livre pacifiste alors en vogue, *Doloy Orujie!* (traduction de *Die Waffen Nieder!* de Bertha von Suttner), et m'offrait le régal, à moi enfant de six ans, d'ennuyeuses citations ; j'essayais de les réfuter : à cet âge tendre et belliqueux, je plaidais hautement pour l'effusion de sang et défendais avec courroux mon univers de pistolets d'enfant et de chevaliers du Roi Arthur.

C'est grâce à ce maître, en un sens, qu'il m'est possible à présent de suivre encore un bout de temps mon chemin privé qui court parallèlement à la route de cette décade troublée. Quand, en juillet 1906, le tsar, anticonstitutionnellement, prononça la dissolu-

tion du Parlement, nombre de ses membres, parmi lesquels mon père, tinrent une séance de rébellion à Viborg et lancèrent un manifeste qui pressait le peuple de se révolter contre le régime. Ce pour quoi, un an et demi plus tard, ils furent emprisonnés. Mon père passa trois mois reposants, encore qu'un peu solitaires, dans une réclusion rigoureuse, avec ses livres, son tub pliable et son exemplaire du manuel de gymnastique Muller. Jusqu'à la fin de sa vie, ma mère conserva les lettres qu'il trouvait le moyen de lui faire parvenir subrepticement — sereines épîtres écrites au crayon sur du papier hygiénique. Nous étions à la campagne quand il recouvra sa liberté, et c'est le maître d'école du village qui organisa les réjouissances et disposa les drapeaux (dont quelques-uns franchement rouges) qui devaient saluer mon père sur son trajet de la gare jusque chez nous. Nous, les enfants, étions descendus au village, et c'est quand je me rappelle ce jour-là que je revois avec le plus de netteté la rivière pailletée de soleil ; le pont, l'éblouissant fer-blanc d'une boîte à conserve oubliée sur son parapet de bois par un pêcheur ; la colline plantée de tilleuls et son église vermeille et son mausolée de marbre où reposaient les morts de ma mère ; la route poussiéreuse conduisant au village ; la bande d'herbe courte, d'un vert pastel, trouée de places chauves de sol sableux, entre la route et les massifs de lilas derrière lesquels se dressaient, en une rangée disloquée, des cabanes moussues de paysans ; le bâtiment en pierre de la nouvelle école près de l'ancienne en bois ; et, au moment où nous passâmes rapidement auprès, en voiture, le petit chien noir aux dents très blanches qui sortit comme une flèche du milieu des isbas, à une terrifiante allure, mais absolument en silence, réservant sa voix pour le bref déchaînement dont il se donnerait le plaisir, lorsque son élan muet l'aurait enfin amené tout près de la voiture passant à toute vitesse.

5

Les vieilles choses et les nouvelles, la nuance libérale et la patriarcale, la pauvreté fatale et la richesse fataliste s'entremêlèrent de façon fantastique durant cette extraordinaire première décade de notre siècle. Plusieurs fois au cours d'un été, il pouvait arriver qu'au milieu du déjeuner, dans la claire salle à manger à plusieurs fenêtres et lambrissée de noyer de notre maison de campagne, Alexei, le maître d'hôtel, se penchât, avec une expression d'inquiétude sur le visage, pour informer mon père à voix basse (à voix très basse si nous avions des invités) qu'un groupe de villageois voulaient voir le *barine*, au dehors. Vivement mon père ôtait sa serviette de ses genoux et demandait à ma mère de bien vouloir l'excuser. L'une des fenêtres, à l'extrémité orientée vers l'est de la salle à manger, donnait sur une partie de l'allée près de l'entrée principale. De cette direction nous parvenait le bourdonnement courtois d'un accueil paysan, au moment où le groupe invisible saluait mon père invisible. La palabre qui suivait, menée sur un ton ordinaire, nous ne pouvions l'entendre, les fenêtres sous lesquelles elle avait lieu étant fermées pour empêcher la chaleur d'entrer. Il est probable qu'il s'agissait d'obtenir de mon père sa médiation dans une dissension locale, ou une subvention spéciale, ou l'autorisation de faire la moisson sur un lopin de nos terres ou d'abattre un certain nombre d'arbres qu'ils convoitaient. Si, comme c'était le cas en général, la requête était aussitôt accordée, le bourdonnement du début se faisait de nouveau entendre, et ensuite, en signe de gratitude, on faisait subir au bon *barine* le supplice national d'être balancé, lancé en l'air, et solidement saisi par une vingtaine de bras vigoureux.

Dans la salle à manger, on nous disait, à mon frère et à moi, de continuer à manger. Ma mère, un morceau friand entre le pouce et l'index, jetait un coup d'œil sous la table pour voir si son basset irritable et revêche était bien là. « *Un jour ils vont le laisser tomber* », disait Mlle Golay, vieille dame pessimiste et collet monté, qui avait été la gouvernante de ma mère et continuait à habiter avec nous (en très mauvais termes avec nos gouvernantes à nous). De ma place à table, je voyais soudain à travers l'une des fenêtres à l'est un merveilleux cas de lévitation. Là, durant un instant apparaissait la silhouette de mon père, dans son costume d'été blanc que le vent faisait onduler, glorieusement étendu de tout son long, les membres dans une posture curieusement nonchalante, son beau visage imperturbable tourné vers le ciel. Trois fois, au puissant « oh! hisse! » de ses invisibles lanceurs, il s'élevait de cette façon, et la deuxième fois il allait plus haut que la première, pour enfin, dans son dernier et plus haut envol, reposer, comme pour de bon, sur le fond cobalt d'un midi d'été, tel un de ces personnages paradisiaques que l'on voit planer confortablement, avec un tel luxe de plis à leurs vêtements, sur le plafond en voûte d'une église, tandis qu'au-dessous, un par un, les cierges de cire tenus par des mains mortelles s'allument et forment un essaim de flammes menues au milieu de l'encens, et que le prêtre psalmodie les chants du repos éternel, et que les lis funéraires cachent le visage de celui qui gît là, parmi les lumières flottantes, dans cette bière ouverte.

VLADIMIR NABOKOV

(*Traduit de l'anglais par* YVONNE DAVET.)

L'AUBADE A LA FOLLE

Devant l'esplanade grandiose ouverte entre les palais, nous admirons...

— Non, mettons l'admiration au compte d'un esprit extérieur à nos disciplines : l'Étranger, celui à qui s'adresse cette introduction... Reprenons :

L'étranger admire l'esplanade ouverte entre les palais jumeaux, les statues qui glorifient nos ouvriers et nos paysans et qui, mêlées à la foule travailleuse, sont en effet leurs doubles silencieux et méditatifs. Il a devant lui la perspective la plus grandiose que l'on puisse concevoir...

... grandiose, — j'ajoute en levant les yeux : toujours nouvelle, changeant avec le ciel, l'heure, la saison... J'ai eu une chance inouïe de louer ce cabinet d'angle. Si mon Histoire de la Révolution obtient quelque faveur et me vaut, comme on dit, mon *dédouanement* en bonne et due forme, c'est à lui qu'elle en sera redevable pour une part. Mais revenons à l'Étranger :

Il a devant les yeux la perspective la plus grandiose que l'on puisse concevoir. Comment lui faire admettre qu'ici même régnait, voici à peine vingt ans, la pire confusion ?

Voilà... (*Eh quoi ? voici, voilà ?...*) C'est pour l'esprit une source de fierté toujours renouvelée : aussitôt clarifié le chaos des institutions, tout s'ordonne, la communauté, les mœurs, l'architecture... tout prend spontanément le pli marqué par le génie...

— Non, pas d'excès de langage. Mon Étranger est un homme fin que la propagande indispose. Nous mettrons : le législateur...

Sans doute la transformation du décor n'est-elle que l'affleurement d'une mutation profonde (*bien... excellent !*) Il faut avouer pourtant que les hommes grandis dans l'ancienne cité sont encore plus frappés par le bouleversement radical de la géographie urbaine (*radical n'ajoute rien...*) que par la destruction des formes de pensée et la naissance de coutumes, de relations adaptées aux idées nouvelles.

A dire vrai, l'évocation de la ville d'il y a vingt ans (*d'il y a vingt ans est une maladresse à revoir en deuxième rédaction*) paraît relever du songe. Les ruelles tortueuses, pleines de nuit et de relents, n'ont laissé aucune trace. Là où s'élève le palais du gouvernement, où s'étendent jardins et esplanades, coulait un fleuve à demi ensablé qui rappelait aux anciens maîtres l'origine de leur opulence...

— Attention ! n'est-ce pas faire apparaître un peu rapidement trois plans différents ? L'état de choses ancien, rigoureusement improductif, un état encore plus ancien où la traite des noirs avait créé de telles richesses que la cité a pu survivre deux siècles à l'ensablement définitif du port, enfin le nouveau régime qui a fait justice de cette pourriture. Il faudra de fréquents rappels de ces trois dimensions... Mais à quel point, lorsque j'essaie de rendre l'atmosphère de la ville disparue, suis-je ressaisi par le charme ambigu des venelles où nous errions désœuvrés, nous qui nous flattions d'être l'Intelligence !... Allons ! ne perdons pas de vue ce qu'on attend de notre plume et donnons-lui, dans cette vue cavalière, le tour lyrique que prennent volontiers les vastes synthèses...

Le long des quais, d'antiques hôtels abritaient les descendants des grands armateurs et des négriers. De ces demeures non seulement les lambris, mais les colombages, les charpentes, étaient faits de bois des îles, les portes plaquées de feuilles d'or, les parquets incrustés d'ivoire et d'ébène.

A deux pas s'entassaient les bouges pour matelots, les tavernes où de mauvaises lumières luttaient contre la brume et la fumée. Et n'était-ce pas en vérité d'un rêve d'exotisme que surgissaient les coupoles dorées des églises et des monastères, n'était-ce pas d'une imagination maladive, attachée au passé, que naissait, durant les nuits chaudes, le chant des fifres, aussi déchirant que celui des esclaves sur les débarcadères, il y a deux ou trois cents ans ?

Le fleuve au cours irrégulier, ensablé, découvrait un lit malodorant entre les hautes parois de pierres appareillées pour résister à la puissance des eaux. Et ces ouvrages énormes, désormais sans objet, ce fleuve tari, qui drainait jadis les richesses coloniales, eussent pu servir d'armes parlantes à la cité désaffectée.

— Ce n'est qu'un premier jet, mais l'orientation paraît bonne. Je montrerai nos architectes jetant sur cette rivière stérile une armure de béton, ordonnant jardins et péristyles ; je parlerai du fleuve invisible de l'Histoire, et cette topographie au symbolisme transparent m'aura fourni la trame de mon Introduction...

En somme la grande affaire est de se mettre en train. Évidemment, l'évocation des temps anciens provoque en moi un état d'âme peu compatible avec la gravité des problèmes actuels. L'odeur de la vieille cité, la grisaille de ses maisons et de son port, me poursuivent avec

insistance. Je revois le petit groupe de garçons fortunés qui s'épuisaient au jeu ou en débauches. Rien dans cette vie que je puisse raisonnablement regretter. Mais les images de ce passé conservent une force redoutable. J'ai beau les bannir de mon champ, elles risquent de se glisser sournoisement dans cette apologie, comme, entre les promeneurs, ce vieillard lunatique que j'ai mainte fois surpris de mon observatoire. Hagard, il se dirige en louvoyant à l'endroit où, sous les jardins, le lit de la rivière est à jamais enfoui. Il se penche, et l'oreille au sol, tandis que les gens s'écartent avec crainte, il s'efforce d'entendre le filet d'eau emprisonné.

De la bande de fêtards dont j'avais à l'époque l'insigne honneur de faire partie, cet homme déchu était le seul digne de survivre. Le destin m'a choisi, je me demande pourquoi, mais le destin a un goût prononcé pour la palinodie. Chose étrange, Erik était admis dans notre cercle, davantage : recherché. Or c'est trop peu de dire qu'il n'appartenait pas à cette élite. Visiblement, Erik était un sang-mêlé, l'un de ces bâtards à qui nous ne pardonnions pas d'avoir fondé un lien irrécusable entre le maître et l'esclave. Mais, dernier représentant d'une lignée, il avait en partage le nom le plus illustre et l'une des fortunes les plus considérables de notre société. En outre, ses dons en faisaient un compagnon hors pair, et nous n'eussions pu concevoir de partie fine ou de scandale nocturne dont il n'eût pas été la principale figure. Musicien avant tout, il jouait en virtuose de plusieurs instruments, variant selon l'occasion le style et les effets, passant des œuvres les plus élaborées au chant populaire accompagné de guitare dans une libre improvisation. De son ascendance mulâtre lui venait peut-être sa prédilection pour la flûte : de fait, on ne pouvait se défendre, en l'entendant, d'évoquer le joueur de fifre qui menait jadis le troupeau d'esclaves, comme un pasteur joue du pipeau.

Oui, les souvenirs se pressent et débordent mon manuscrit dont j'ai eu l'imprudence de gribouiller les marges. Mais que cette époque abolie était riche en types burlesques ou terribles ! Je songe au père d'Erik, colosse roux, aux longs favoris, charpenté comme ses gabares. Assurément, ce n'était pas de lui que notre compagnon tenait ses yeux étincelants et sa frêle silhouette ! Certaine nuit où le jeu nous avait occupés trop tard pour dormir, nous écoutions dans une tabagie les hauts faits de ce despote, contés avec humour, et le rire des filles accueillait les projets facétieux que nous formions pour déjouer sa vigilance. Lorsqu'il mourut, avant que la nouvelle eût pu gagner les faubourgs, dans les masures du quartier noir les fifres élevèrent une plainte plus sauvage, plus déchirante que celle du chien sur le corps de son maître.

C'est un contraste savoureux avec ce rude seigneur qu'offrait un autre personnage, sans doute le plus vil de la cité, mais dont le rôle n'en était pas moins important. Toutes les sociétés policées ont leur contingent d'idiots et de déments, mais notre folle était en tous points remarquable. C'était une vieille mulâtresse vêtue d'une capote crasseuse été comme hiver, qui se dressait devant vous brusquement, sortie d'une porte cochère ou guettant au détour d'une ruelle, et l'apparition soudaine de ce visage haineux au fond du capuchon laissait toujours une sorte d'angoisse. Il paraît qu'en sa fraîcheur son extrême beauté avait fait des ravages, et Erik avait à souffrir de certains ragots qui le touchaient de près. Aussi se montrait-il le plus empressé aux expéditions comiques que notre club ne manquait pas d'organiser contre la vieille.

Sa maison, gage sans doute d'un ancien amant, dominait la zone misérable. Elle faisait figure de quartier général, bien qu'on n'eût jamais vu personne y pénétrer, et les noirs, que ses fenêtres obsédaient comme le mau-

vais œil, en recevaient, disait-on, des consignes secrètes.

Pour affirmer jusque dans les détails l'antithèse dont je parlais et faire pièce à l'austérité des façades seigneuriales, elle avait revêtu le crépi extérieur de peintures singulières dont les motifs, soleils échevelés, têtes de coqs aux yeux globuleux, fleurs et oiseaux anthropomorphes, se perdaient dans un fond de feuillage où, en regardant mieux, on eût décelé d'innombrables obscénités. De temps à autre, on pouvait voir l'artiste juchée sur une échelle, restaurant tel morceau, fignolant une enjolivure.

Sa folie n'était pas dangereuse et ses relations avec le monde se réduisaient à des tentatives d'intimidation, puériles, mais qui affectaient les gens simples. Elle vivait dans une prodigieuse saleté, au milieu de déchets, d'os rongés, de ferrailles, d'objets de rebut prélevés aux décharges où elle rivalisait infatigablement avec les chiffonniers. On ne voyait pas, du reste, qu'elle tirât d'une autre source sa nourriture abjecte et celle des chats dont elle s'environnait, squelettiques, couverts d'ulcères.

Notre meilleur tour, qui exigeait, entre autres conditions, une insolente euphorie, consistait à se porter en groupe, à une heure avancée de la nuit, sur le talus qui bordait le foirail, devant les fenêtres de la folle. Et là, de donner une aubade à laquelle le concours d'Erik était indispensable, mais qui tenait plus de la ménagerie que du conservatoire. Alors notre joie était à son comble quand les volets claquaient et que la vieille, encore plus repoussante dans sa tenue de nuit, nous poursuivait longtemps de ses imprécations, lançant à notre adresse les morceaux de fer, les tessons puisés dans son arsenal.

... De fil en aiguille, me voici de nouveau fort loin de mon sujet, et je vois mal comment ces enfantillages serviraient aux vues de l'Histoire. N'en étais-je pas au

point où le génie des architectes transformait la topographie avec un sens aigu des nouvelles déterminations? Mais, relisons :

> Le fleuve, au cours irrégulier, ensablé, découvrait un lit malodorant entre les hautes parois de pierres appareillées pour résister à la puissance des eaux. Et ces ouvrages énormes, désormais sans objet, ce fleuve tari qui drainait jadis les richesses coloniales, eussent pu servir d'armes parlantes à la cité désaffectée.
>
> A la première poussée, une structure sclérosée, une administration pourrie, une élite intellectuelle tributaire du passé sous le leurre de l'esthétisme (ceci est à revoir...), tous ces faux-semblants devaient éclater comme un fruit. L'architecte inspiré qui jeta sur le canal mort cette armure de béton où s'ordonnent à présent les jardins et les péristyles comprit qu'un fleuve invisible, autrement majestueux, autrement puissant, allait nous emporter désormais vers l'avenir...

Allons ! en dépit de mes excursus il faut convenir que je reprends le ton avec une aisance rassurante. Aussi me pardonnerai-je un dernier souvenir, le dernier, j'en fais le serment, encore plus dérisoire s'il se peut que ceux dont j'ai surchargé mes brouillons. Car, tandis que j'écris à la louange des architectes, une image continue de vivre, d'une vie résiduelle, sous-jacente comme la rivière emprisonnée sous nos constructions gigantesques, et mieux vaudrait, pour la clarté de mes méditations, me libérer radicalement de ces séquelles !

Je nous vois réunis avec des femmes dont l'audace ne le cédait pas à la nôtre, une nuit particulièrement sombre où la lanterne accrochée au pignon de la vieille faisait tous les frais des illuminations. Nous avions commencé, à l'accoutumée, par prendre les postures

burlesques que commandait notre passion, quand, obéissant à une grâce profonde, Erik tira sa flûte et entreprit des variations si admirables, d'une telle fraîcheur, d'une telle tendresse, que tous — et ceux dont la vulgarité d'esprit les disposait le moins à saisir la beauté irremplaçable, mais douloureuse, de ces vocalises éphémères, — tous demeurèrent muets. Les traits les plus vils prenaient un accent qu'on avait peine à rapporter au personnage, et quand l'événement arriva, la plupart étaient dégrisés.

Erik jouait depuis longtemps et la voix haineuse de la folle n'avait pas encore dissipé le charme, lorsque l'espagnolette grinça. Les plus décidés reculèrent, certains jusqu'à la rue voisine. D'ordinaire la vieille ouvrait à grand fracas. Cette fois, c'était une tactique différente. Une main passa dans l'entrebâillement. On n'eût pas cru sa main si rose, si délicate... A vrai dire, avait-on jamais observé sa main, saisi qu'on était par le regard et le pli cruel de la lèvre ? Suivit une dentelle désuète, mais d'une parfaite blancheur. Nous étions haletants, tendus vers les volets qui criaient sur leurs gonds avec une lenteur calculée.

Enfin, sous une coiffe de nuit d'où s'échappèrent soudain les lourds anneaux des tresses, apparut un visage éblouissant de fraîcheur, de surprise candide. Le visage demeura un court instant sous la lanterne, penché vers le musicien interdit. Puis les contrevents se refermèrent sur le silence.

Lorsque nous reprîmes nos esprits, ce fut pour foncer sur la porte, laissant Erik tourner et retourner sa flûte avec stupeur. Je le sais, je reste le seul témoin, avec cette pauvre loque qui trouble aujourd'hui nos tranquilles travailleurs et chez qui rien d'Erik ne subsiste. Je vous prie de le croire, la maison fut retournée de haut en bas, de fond en comble. Or je l'atteste, il n'y avait personne, sinon la folle qui, en chemise crasseuse,

assise sur un tas de déchets, caressait le plus galeux de ses chats.

Il faut plus que jamais revenir à mon texte. J'ai en mains tous les éléments du succès et nul ne réunit ainsi la connaissance des anciennes structures et des nouvelles. J'ai tous les faits présents, avec leurs articulations, leurs prolongements clairs et précis. Quoi ? l'essentiel m'échapperait-il ? Quel doute secret me pousse, comme je l'ai dit, à gribouiller les marges ? Y a-t-il autre chose au cœur de mon sujet ? Un ver ? Un sens inavouable ?... En tout cas, qu'on m'épargne, de grâce, ce fou, cet être veule et défait, qui revient écouter le murmure de l'eau sous nos défenses les plus massives... Alors je passerai peut-être le reste de mes jours dans un travail honorable et dans la paix !

NOEL DEVAULX

LE THÉATRE DANS L'ŒUVRE DE T. S. ELIOT

La première pièce de T. S. Eliot, et la mieux connue du public français, *Meurtre dans la Cathédrale*, est de 1935 ; elle est appelée par son auteur *drame poétique*, de même que *La Réunion de Famille*, qui est de 1938. *La Cocktail-Party*, représentée en 1950, est une *comédie*, ainsi que *Le Secrétaire privé*, joué en 1955 au Festival d'Édimbourg. En fait, cette œuvre théâtrale forme un tout curieusement cohérent et serré, bien que *Meurtre dans la Cathédrale* se situe dans le passé médiéval, et les trois autres à notre époque ; l'écart historique rend même plus saisissante et plus saisissable l'identité du thème. Ayant relu les quatre pièces à peu d'intervalle, je ne saurais mieux exprimer cette impression d'unité qu'en évoquant le théâtre d'Arthur Adamov avant *Le Ping-Pong*. Pour fixer deux intuitions extrêmement différentes (sinon qu'elles sont toutes deux d'ordre métaphysique), c'est le même travail méticuleux, refusant à la fois les facilités du lyrisme et du réalisme, et n'admettant qu'un minimum d'action. Théâtre si attentif à se limiter, que l'espace dont il se retranche prend une singulière importance, plus que complémentaire, — déterminante, première, comme s'il détenait la solution de ce monde clos qu'il assiège. Théâtre de l'intenable, ou de ce qu'on nomme quelquefois, bizarrement, le *sacré*, il jette son auteur dans de grandes difficultés, s'il a *commencé* par là : il lui faut

regagner à tout prix la durée qui engloutit l'instant éternel, mais nous sauve jour après jour par l'expédient de vivre (ainsi, après *Comme nous avons été*, le salut par la durée historique s'appelle *Paolo Paoli*). Si je cite la première de ces pièces, c'est que le sentiment d'une existence sans autre issue que de se répéter dans la faiblesse est l'une des formes de la déchéance dans le théâtre et les poèmes d'Eliot, et que la tâche poétique même consiste à redire ce qui fut toujours :

Vous dites que je répète
Quelque chose que j'ai dit avant. Je vais le redire.
(Quatre Quatuors.)

Le théâtre de l'intenable est celui de la répétition, car l'intenable ne peut pas durer, il ne peut que revenir sans fin, et sans jamais se faire événement : le meurtre de Thomas Becket est sans commune mesure avec l'épreuve qui l'a précédé ; il est l'événement historique, interprétable en tous sens parce qu'il est le néant relativement à l'épreuve, laquelle seule lui donne une signification, celle du martyre... L'exigence est la même dans les quatre pièces d'Eliot, et l'intervention du mystérieux psychanalyste qui parle comme un prêtre dans *La Cocktail-Party* semble calculée pour faire de ce théâtre une des entreprises les plus délibérément gênantes pour l'amateur de divertissement.

Une telle intransigeance est d'ordinaire réservée aux vues théoriques. Or celles d'Eliot sur le théâtre ont la modération et l'ironique sérénité de la critique longuement mûrie. C'est par un détour seulement qu'elles éclairent comme incidemment son propre théâtre. Eliot a toujours considéré le drame comme la forme la plus haute et la plus complète de l'expression poétique ; mais le langage dont il use à ce propos est assez étonnant : « *La poésie la plus utile, socialement,* écrit-il en 1933 dans

« Rôle de la Poésie et Rôle de la Critique », serait celle qui pourrait couper à travers toutes les stratifications actuelles du goût public — stratifications qui sont peut-être un signe de désintégration. Le véhicule idéal pour la poésie, à mon sens, et le moyen le plus direct qu'elle ait pour se rendre socialement « utile » est le théâtre. Une pièce de Shakespeare présente différents degrés de signification. Pour les plus simples spectateurs, il y a l'intrigue, pour les plus réfléchis, les caractères et le conflit des caractères, pour les plus épris de littérature, les mots et l'expression, pour ceux qui ont l'oreille musicale, le rythme et, pour les spectateurs doués de plus de sensibilité et d'intelligence, un sens qui se révèle par degrés. »

Ces mots : « socialement *utile* » n'ont d'ironique que leur euphémisme : il s'agit d'une utilité qui est sociale nécessairement, puisque le théâtre est, en somme, un jeu de société, mais qui ne se révélerait vraiment qu'à cette dernière catégorie de spectateurs « *doués de plus de sensibilité et d'intelligence* ».

L'idée d'une poésie *utile* à différents titres, et d'une œuvre théâtrale présentant plusieurs plans de signification, n'est pas particulière à Eliot ; on la trouve chez Yeats notamment, dans son théâtre comme dans sa poésie ; elle vient avec la poussée d'ésotérisme dont les écrits autobiographiques de Yeats révèlent l'influence sur beaucoup d'esprits au cours des vingt-cinq premières années de ce siècle. C'est ici, évidemment, que nous retrouvons le *sacré*, mais, encore une fois, son rapport avec le théâtre est pour le moins ambigu. A supposer que la signification seconde d'une œuvre théâtrale ait trait au sacré, celui-ci n'est pas dissimulé à la façon des mystères célébrés loin de la foule, il est exposé au public au même titre que les autres degrés de signification, et, si important qu'il soit, il reste soumis à quelque chose sans quoi il ne serait rien, je veux dire à l'œuvre totale, porteuse des diverses significations. Et à l'intérieur de

cette œuvre, il est solidaire des autres sens, ils ont même corps, mêmes chaînes : si cette signification cachée est celle de l'intenable, il faut reconnaître qu'un monde de précautions s'annonce dans les considérations théoriques de T. S. Eliot. Il est vrai aussi que chaque précaution formelle représente une difficulté de plus, une exigence que l'artiste s'impose — une convention qui diminue à la fois les risques et les chances, — cette discipline enfin qu'il faut bien appeler ici classique, la pensée critique d'Eliot étant centrée sur cette notion (*Les Classiques et l'Homme de Lettres*, 1942. *Qu'est-ce qu'un Classique ?* 1944). Mais si Eliot peut parler de classicisme et rester dans le vif, c'est que le classicisme n'existe pas dans la lignée où Eliot se situe ; il est à créer, et les perspectives diffèrent suivant que l'on part des poètes métaphysiques du XVII^e siècle, ou de Dryden, ou de Shakespeare. La somme de précautions évoquée plus haut prend à cet égard une nouvelle importance : il s'agit de créer un langage, un style, qui puissent non seulement porter (et cacher sous triple sens) le thème métaphysique ou religieux, mais résister à l'effritement de la langue dans son ensemble, à cette tendance à l'informe qui est l'aspect verbal de la dégradation entraînée par la civilisation mécanique anonyme. Dès 1920, dans *L'Essai sur la Poésie dramatique*, et dans le *Dialogue sur la Poésie dramatique*, Eliot choisissait de défendre la contrainte en matière esthétique, c'est-à-dire, dans le domaine théâtral, le vers (« *lorsque nous voulons exprimer le permanent et l'universel, nous sommes conduits à nous exprimer en vers* »), — les conventions, la rhétorique qui, dans Ben Jonson par exemple, consiste, dit-il, à « *remplir, par un travail attentif et précis, un canevas rigoureux et simple, sans que jamais, sur aucun point, le contenu déborde le tracé... Il y a une émotion artistique définie qui exige telle étendue d'expression* ». Eliot déplore même (*Quatre dramaturges élisabéthains*) que ces dra-

maturges n'aient pas poussé plus loin la stylisation. Il importe évidemment de ne pas confondre ce qu'Eliot appelle conventions et rhétorique avec les règles du théâtre classique français ; le terme de comparaison, ou plutôt l'hyperbole de la stylisation, est à chercher du côté de la danse, du ballet, selon Eliot le plus impersonnel des arts : « *La différence entre un grand danseur et un danseur habile est dans la flamme vitale, dans cette force impersonnelle et, si l'on veut, inhumaine, qui perce à travers tous les mouvements du grand danseur... Chez aucun artiste, le grand art ne peut être le fruit d'un effort délibéré d'expression de sa personnalité. Il exprime sa personnalité indirectement en se concentrant sur une tâche qui est une tâche au sens où l'est la construction d'une machine efficace ou le tournage d'une cruche ou d'un pied de table.* »

Les réflexions critiques d'Eliot sur l'art dramatique (ou sur la poésie, qui en est inséparable) ne sont jamais oiseuses ; elles ne sont dogmatiques que par référence implicite à un credo qui laisse à l'esthétique un immense champ d'expérience ; la critique peut même apparaître comme le relevé intellectuel du chemin parcouru, et le commentaire de tentatives divergentes, sinon contradictoires. C'est pourquoi des considérations comme celles que j'ai citées plus haut paraîtront quelque peu déroutantes en regard des quatre pièces d'Eliot ; elles se rapportent à d'autres étapes de l'œuvre, à des tentatives que les pièces de théâtre ne répètent pas, mais il est nécessaire de les connaître pour apprécier le genre d'art dramatique auquel aboutit Eliot.

Il semble que l'idée du spectacle se soit imposée à lui dès le début, que la poésie, en tout cas, lui soit rarement apparue comme chant isolé, comme mélodie, et qu'elle n'ait pas été non plus accord, harmonie. L'analogie toujours douteuse entre musique et poésie n'a pas grand-chose à voir ici ; il faudrait plutôt parler de différences

de rythme, de batteries, de rengaines populaires et de jazz. *Sweeney Agonistes* nous est donné comme *Fragments d'un mélodrame aristophanesque*, et l'on distingue les rythmes martelés, les répétitions, les échos, d'une sorte de music-hall aussi compliqué dans ses intentions que le second *Faust*. Le poème devient ici l'indication d'un théâtre inaccessible. Il n'est guère de poète depuis Baudelaire qui n'ait ainsi eu son *théâtre de Séraphin*, où il s'ingénie à projeter le réel dans l'infini subjectif.

Nous y verrons passer, comme chez Séraphin,
Tous les pays du monde avec un air connu.

(BANVILLE)

C'est aussi un music-hall hanté de gangsters, de prostituées, de trafiquants fatals, et l'on voit très bien que ce pourrait être la forme la plus apte à exprimer l'angoisse des grandes villes modernes, — la forme la plus fidèle, trop adéquate pour s'accomplir, parce que son objet ne cesse de se défaire, de se disperser, étant l'une des manifestations d'une société en voie de se désintégrer. La complète image d'une chose en déperdition, s'il était possible de la donner, serait trompeuse, il lui manquerait le mouvement du désastre, la rupture qui la charge en d'autres choses encore indéfinies ; et le théâtre est ainsi constitué que même Samuel Beckett ne peut briser la cohérence du monde *représenté*, si peu que ce monde tienne à exister — et c'est l'unique prétention commune à toutes les œuvres d'art.

Mais enfin, il y a ce songe d'un théâtre de la dérision tragique et du vide, et qu'il soit irréalisable ne nous en délivre pas : il reste cette impossibilité même, le sentiment d'un danger, d'une limitation, qui sera déterminant pour la suite de l'œuvre, et non d'une façon purement négative. Il est à peine besoin de remarquer que les poèmes *mélodramatiques* d'Eliot ne doivent pas être

considérés comme des ébauches de son théâtre. Ils sont justement ce qui exclut celui-ci, et ils tracent par défaut son étroit domaine. Les poèmes sont des tentatives pour trouver, sur des plans différents, une commune mesure entre le langage et une expérience qui lui échappe comme l'eau dans la main, et le sens général de cette recherche a été indiqué par Eliot lors d'une conférence prononcée en 1947 devant la British Academy (qui n'est nullement l'équivalent anglais de l'Académie française) : « *L'un de nos articles de foi (vers 1920) était que les vers doivent avoir les vertus de la prose, que la diction doit s'assimiler au langage contemporain cultivé, avant d'aspirer à l'élévation poétique. Un autre article était que la matière et les images de la poésie doivent s'étendre à des thèmes et à des objets relatifs à la vie de l'homme et de la femme d'aujourd'hui, que nous devons rechercher le non-poétique, chercher même une matière réfractaire à la transmutation poétique, et des mots, des phrases, qui n'aient pas été employés jusqu'alors en poésie...* » Ces lignes écrites à une époque où Eliot a trouvé depuis longtemps sa voie comme dramaturge, avec *Meurtre dans la Cathédrale* et *La Réunion de Famille*, sont moins importantes toutefois, en ce qui concerne ce théâtre, que celles-ci, qui viennent ensuite : « *Il n'est pas possible, en littérature non plus que dans la vie, de vivre en perpétuel état de révolution... La poésie devrait aider non seulement à affiner le langage de l'époque, mais à empêcher que ce langage ne change trop vite : un langage évoluant à trop vive allure évoluerait dans le sens d'une détérioration croissante, et c'est là le danger aujourd'hui.* »

Nous sommes loin ici de *Mélodrame aristophanesque* et de *La Terre vaine* (mais non des *Quatre Quatuors*). Esthétiquement parlant, le poète s'est retourné contre le courant et ce n'est pas que celui-ci ait perdu de sa force avec le temps : la vigueur de l'opposition témoigne au contraire que le danger est ressenti comme très

puissant ; il s'agit bien de vie et de mort. Le langage n'évolue pas indépendamment de la société ; sa *détérioration croissante* signifie que quelque chose est pourri dans le royaume, et, inversement, essayer de préserver le langage, le ramener dans sa destination (et d'abord avoir foi en celle-ci), c'est agir de façon précise contre la *dissociation de la sensibilité* qui atteint la conscience esthétique comme la conscience morale. Une grande œuvre originale ne marque pas une rupture avec celles qui l'ont précédée, mais un approfondissement de la perspective où elles se rassemblent. « *La création d'une nouvelle œuvre d'art*, écrit-il (*Tradition et Génie personnel*), *fait que quelque chose arrive simultanément à toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée. Les monuments déjà existants forment entre eux un ordre idéal qui s'est trouvé modifié par l'introduction d'une nouvelle (réellement nouvelle) œuvre d'art.* »

Les pages critiques d'Eliot, souvent admirables, nous mettent, on le voit, très loin des ambitions familières à la poésie moderne ; rien, chez lui — pour le comparer à un autre catholique d'Angleterre, — de cette transmutation acharnée du désespoir en espoir qu'on trouve chez Gerard Manley Hopkins. Dans *Qu'est-ce qu'un Classique ?* (conférence que fit Eliot en 1944 à la Société des Études virgiliennes), la dissociation de la sensibilité apparaît comme « *désintégration de la Chrétienté, déclin d'une foi commune et d'une culture commune* », d'où résulte une sorte de provincialisme à l'intérieur duquel toutes les trouvailles personnelles et toutes les erreurs peuvent se produire, sans que l'artiste atteigne jamais au sens du destin qui se fait jour chez Virgile et Dante.

Que peut un poète, dans ces conditions, un poète persuadé que le temps est passé et que le temps n'est pas revenu, pour un rassembleur de la Chrétienté spirituelle ? La réponse que donne le théâtre d'Eliot est limitée, scrupuleuse, mais non évasive. Trois des quatre pièces

ont pour *héros* l'homme et la femme d'aujourd'hui, divisés contre eux-mêmes, arrivés au point où la dissociation va devenir destruction — arrivés à l'intenable, qui est aussi l'inexprimable vis-à-vis du prochain : les étranges querelles entre Lavinia et Edward, dans *La Cocktail-Party*, sont à l'opposé de la communication ; si subtiles que soient les conversations dans *La Réunion de Famille* aussi bien que dans *Le Secrétaire privé*, ce ne sont pas elles qui font que les êtres, un instant, s'apparaissent vrais mutuellement — mais des décisions silencieuses, — le départ de Harry dans *La Réunion de Famille*, le renoncement de Celia dans la *Cocktail-Party*. Chacun des drames commence en quelque sorte aux abords immédiats du péril et s'achève immédiatement au-delà du péril — le centre étant cet invisible saut qui rend possible un au-delà du péril. La tension dramatique est ici d'ordre moral, sentimental très accessoirement, et que ce soit là un grand ressort tragique, *Meurtre dans la Cathédrale* le montre, où le point de décision semblerait du domaine théologique, casuistique, plutôt que théâtral ; mais il reste assez de théologien dans le spectateur occidental pour que l'aggravation des quatre tentations successives lui soit sensible, la quatrième étant

la félonie suprême,
Accomplir l'acte juste pour le mauvais motif.

Dans ce drame, qui a les qualités de symétrie, la raideur et l'éclat très assombri d'un vitrail, Thomas Becket est cependant moderne par l'impossibilité où il est finalement de justifier sa rébellion devant lui-même autrement qu'en ouvrant les portes de la cathédrale à ses trois assassins. Cet « *instant hors du temps* », c'est le passage à travers le péril, l'épreuve totale, où la réalité acquiert une telle intensité qu'elle ne peut que s'abolir en Dieu, — instant terrifiant parce que

Le genre humain ne peut supporter beaucoup de réalité.

Mais ce n'est pas assez de cette épreuve, il faut encore qu'il soit possible à l'homme moderne de l'esquiver facilement, de l'oublier sans retour, et c'est alors la pire déchéance : celle des *hommes creux*, des hommes sans destin, ceux qu'évoque *La Terre vaine*, pris dans la vide agitation des capitales comme des bouts de papier dans les tourbillons du vent. Entre cette foule étrangère à elle-même et le protagoniste qui est présence à soi-même dans le déchirement, vont et viennent des personnages qui forment une sorte de chœur vacillant, quelquefois comique, chacun d'eux n'ayant pas assez d'existence pour parler vraiment en son propre nom, mais suffisamment pour exprimer une pensée commune avec la conviction qu'elle est uniquement la sienne. Au niveau de la bourgeoisie possédante et plus ou moins inquiète pour ses possessions, ils sont seulement odieux ; mais le dénuement, la vie très précaire, en somme une épreuve nullement métaphysique, ont d'étranges conséquences, au moins dans *Meurtre dans la Cathédrale* ; ce sont les malheureux qui créent l'*aura* poétique de ce drame, car leur angoisse *animale* les rend sensibles aux variations saisonnières qui signifient repos ou tribulations, subsistance ou famine, pour les pauvres gens ; le retour de l'archevêque est aussi pour eux celui de la mauvaise saison, et la colère du ciel a un sens précis pour qui n'a qu'un mauvais toit et du pain noir. Tout ce qu'ils souhaitent, c'est être oubliés de ce ciel :

Nous ne désirons pas que quelque chose arrive,
Nous avons vécu sept années sans bruit,
Nous avons réussi à passer inaperçus,
Vivant, et vivant à peine...

. . . . . .

Pardonne-nous, ô Seigneur, nous sommes, nous le reconnaissons, le type de l'homme ordinaire.

Des hommes et des femmes qui ferment la porte et s'assoient auprès du feu...

Mais leur angoisse même fait qu'ils ne peuvent pas disparaître, se confondre dans la foule, laquelle est sans plus d'angoisse que la poussière. Ce sont les pauvres gens de l'An Mil, les seuls chrétiens proprement dits (avec leur archevêque), qui apparaissent dans le théâtre d'Eliot. Les trois autres pièces sont aussi éloignées de la poésie villonesque qu'une dame de la haute bourgeoisie anglaise en 1930 pouvait l'être de la *vieille heaulmière*, mais entre Thomas Becket, Harry de *La Réunion de famille*, Celia de *La Cocktail-Party*, l'identité est profonde au moment crucial. Ils peuvent tous trois dire que :

Ceux à qui rien n'est jamais arrivé
Ne savent pas le peu d'importance des événements.

Parole étrange, prononcée sur la scène, alors qu'on l'imagine aisément dans un roman (elle pourrait être dite par le Prince Muichkine). Il est certain que le théâtre d'Eliot a plus de lecteurs que de spectateurs, mais conclure de là que « ce n'est pas du vrai théâtre » suppose que l'on soit capable de répondre à l'autre question : « qu'est-ce que le vrai théâtre aujourd'hui ? » Il se peut que les pièces d'Eliot aient aussi pour intérêt de suggérer (à l'opposé de celles de Claudel, ou de Ionesco...) que le « vrai » théâtre ne saurait avoir lieu dans notre temps, faute de la pierre de voûte que serait une foi commune. Nous serions voués à l'étude de cas particuliers, comme celui du *Secrétaire privé*, pièce extrêmement curieuse à la lecture. Je ne crois pas cependant que rien dans le théâtre d'Eliot approche de *Sweeney Agonistes* ou de *La Terre vaine*.

HENRI THOMAS

QUI

« *Qui ? Avec qui ? Je veux savoir.* »

Absente, regardant la fenêtre. *Dans la fenêtre, le ciel, les feuilles et la lune.* Les feuilles bruissent seulement. Il y a très peu de vent. Une feuille ombre l'autre, se dessinant de faux envers. Et le dessin projeté d'une feuille sur l'autre, et les bords réels de chaque feuille ne coïncident pas.

« *Encore une fois, où étais-tu la nuit dernière? Avec qui?* »

Dans la fenêtre, le ciel, les feuilles et la lune. Il semble impossible que quelque vie puisse lever de cette image fixe. Même si les feuilles s'agitent, elles ne s'intéressent qu'au vent. Il y a très peu de vent.

Absente et regardant quoi ? Elle soupire. « Je t'ennuie. » Elle soupire. « Pourquoi soupires-tu ? — Je ne soupire pas, je respire. » Elle est là, s'en persuader. « Je respire. » Affirmant qu'elle est là. Sa main sur sa nuque. Si coulante en doigts qui se durcissent, puis se crispent. Qui retient-elle ? Si elle soupire. Qui désire-t-elle ? Si elle soupire les yeux clos. Qui regarde-t-elle ? Les yeux ouverts. Qui cherche-t-elle ? Si elle soupire, pendant qu'il l'écrase, et que peut-être enfin... Mais à travers qui ? Avec qui ?

« *Avec qui ? Ce n'est plus possible, cela ne peut plus durer. Qui ?* »

Dans la fenêtre, le ciel, les feuilles et la lune. Le vent, qui n'est visible en aucun point, retourne pourtant les feuilles et confond les ombres et les lumières. On ne peut nier la présence du vent. Tout est possible. Il manque seulement les mots pour inventer ce qui existe sans eux.

« *Qui ?* » Que depuis si longtemps cela vous ronge, cela

vous détruise. Et que cela n'existe pas ? Qu'au fond, on le sache. *Qui ?* Ce n'est plus possible. Ce qui fait tant de mal et n'existerait pas ? Ce n'est plus possible. Qui serait faux ? Mais, justement, ce qui n'a pas de forme, pas de visage. Ce qui ne peut être faussé. Ni par un détail de trop, ni par un oubli. Ce qui est ainsi le plus près d'une vérité. Et qui pourra prouver le contraire ? Qui ? Jusqu'où fouiller ? Reprendre tout, au commencement, la première fois où il la vit.

La négresse chantait. Sa robe de dentelle blanche découpait des fleurs noires sur sa peau. Derrière l'orchestre, était tendu un rideau noir. La négresse perdait et son corps et son visage où ne subsistait, lorsqu'elle fermait les yeux, sur la douleur de sa voix, que la double rangée de dents blanches comme des perles, qui équilibraient les deux taches éclatantes de ses boucles d'oreilles en fausses perles. Si bien qu'on en arrivait à se demander si la bouche n'était pas simplement ornée, sans autre utilité que le plaisir du scintillement des joyaux. Les oreilles ne contiendraient-elles pas à leur tour de ces crocs destinés à mordre les sons pour les retenir, après que la bouche les eut émis.

« *Qui ?* » C'est le moment d'en décider. La négresse n'est pas seule. L'homme à la trompette, yeux bouchés, à la trompette bouchée, écrasant des sons fermés, yeux fermés, se cramponnant à son instrument, sons retenus dans la gorge métallique, regard retenu pour laisser naître longuement une note mort-née. Sans pour autant se décourager de souffler la vie dans le tube qu'un reflet trop brutal annule subitement. *Qui ?* Il est là, lui aussi. La scène se détaille jusqu'aux doigts du pianiste qui, des touches noires aux touches blanches, fait déraper ses doigts, toutes articulations sorties pour cette gymnastique ou cette danse où, venant à leur rencontre, les deux mains, reflétées par le battant d'ébène, répètent leur ballet inversé.

Qui ? Reculant, avançant, sur la piste de danse, montant le long de son corps, accordé au même pas qu'elle, tous deux à ce point jumelés à partir d'un organe commun, leur ventre collé, qu'ils paraissent être le reflet l'un de l'autre. A demi couché sur son violon, le violoniste avec des doigts maniaques pince finement les cordes, tirant du ventre de l'instrument, par l'habile cruauté de ses caresses, une jouissance aiguë. « *Je ne peux plus supporter.* » Ils sont là. Se multipliant à plaisir. Avançant, reculant. Avançant, la main plate sur son dos rayonnant de tous ses doigts cette roue de lumière qui l'éclaire jusqu'aux reins où enfin sa chair lui échappe, plongeant sous la robe. Mais reculant aussitôt après un demi-tour glissé sur place. Elle lui fait face maintenant. Ce n'est pas elle.

Jumelés à partir d'un organe commun, poussés l'un de l'autre de chaque côté d'un ventre, ne pouvant être plus attachés, ne pouvant être plus proches. Elle n'est pas là. Ne se refusant pas. Elle n'est pas là. Laissant se répéter nuit après nuit, les yeux fermés, cachant dieu sait quelle image, se répéter un corps de femme sous un corps d'homme, dieu sait quel homme, les yeux ouverts sur la fenêtre, laissant se répéter *le ciel, les feuilles et la lune*, laissant se répéter sur place, donc entre les battements de paupières, faisant durer, même quand les yeux sont fermés, même si l'on s'efforce d'oublier, qu'elle n'est pas là.

La voix a fléchi à l'intérieur du mot sans même passer d'une syllabe à l'autre. Sans se soucier de la sonorité de la voyelle, sans que s'ouvrent davantage les lèvres, la voix a quitté le mot et chante seule à travers le ciel, venant heurter les feuilles, devant la fenêtre.

Mais la négresse reprend sa voix pour terminer le mot « jours », « toujours » rassemblé à nouveau.

L'éternité retrouvée de l'arbre déchiré, qui bruit dans la fenêtre, pétillant de bas en haut, l'éclat des feuilles

remontant comme des bulles avec les mots du chant, vers la surface brillante du ciel où se perd le sommet plus clair de l'arbre.

Il est seul. Ce n'est pas sa femme. Cette femme, quand la négresse chantait, celle qui montait le long de son corps. Il est seul, tiédeur de peau sur tiédeur. Ce n'est pas une femme, corps pris sous ses mains, comme du plâtre. Même s'il lui donne des seins, un ventre, des cuisses et la prolonge encore, ce n'est pas non plus la femme. Celle qui s'ouvre à travers la nuit à toutes les autres. Et dans le ciel, les feuilles se lèchent avec ce bruit de bouches multipliées par quelque incantation à la soif. La nuit s'ouvre à toutes les autres, toutes en eau silencieuse, une seule eau partout effacée, partout présente. Les arbres dangereusement élevés, sans point d'appui, oscillent, ne cessent plus de trembler de leur sommet, et de basculer sans tomber, à l'intérieur de ce vertige où le ciel remonte en vagues verticales, tirant les arbres, les grands arbres pendus qui s'enfoncent maintenant dans l'eau qui les reflète. Mais, ne gagnant même pas un reflet sur le visage couché sous lui, il s'enfonce dans de la matière de femme.

« Toujours » est fini. La négresse respire, se désintéressant du mot, le reniant. Elle sort de sa robe un mouchoir dont elle s'éponge le visage. Qu'un détail si inconséquent subsiste dans sa mémoire prouve qu'il n'a rien oublié. L'homme est là. Sa jalousie n'est pas sans objet. Il faut choisir. L'homme est là. Mais les couples se défont. Ils retournent s'asseoir. Chacun à sa table. Ils ne se connaissaient pas encore. C'était la première fois.

Celle qui ne se recommencerait pas. La prochaine danse lui serait-elle réservée ? Mais ce ne serait plus la même femme.

Et pourtant il entre. Il lui est toujours concédé d'entrer. Derrière la porte vitrée, le rideau noir une fois soulevé, dans le fond de la salle sans fenêtre, sur une estrade

s'agitant à l'intérieur des mêmes gestes, l'orchestre où ne manque pas un personnage, la place de chacun inscrite au pied de son instrument, la négresse tout simplement posée sous sa voix, tourne, déroulant comme un ruban la mince mélodie collée à cette voix. Pas un mot ne change, n'a changé, ne changera, chaque syllabe étirée par le chant, emportée jusqu'à la syllabe suivante et jusqu'au bout de la phrase et du souffle ; et comme si le vent lui traçait son chemin, les feuilles bruissent toutes ensemble, constituant un barrage sonore où vient se briser le chant qui retombe note après note, comme de la pluie, bouchant entre les feuilles le moindre interstice de silence.

Qui ? Tout à coup chargé de plus de visages qu'il n'en pourrait contenir, s'étouffant ; puis retournant à l'indéfini. Mais qui ? Pourtant, qui ? Un seul visage terminerait le mot et lui ferait reprendre sa place dans une phrase où tout se continuerait.

Celui qui entrait, ce dimanche, soulevant le rideau derrière la porte vitrée. Attiré là par la voix éraillée de la négresse qui chantait. Mais elle, pour *celui qui* entrait, qui n'entrait pas pour elle. Comment pouvait-elle être là ? *Elle était assise à une table, le menton appuyé sur le dos de sa main.* Elle écoutait. Elle écoutait l'homme qui s'était approché d'elle et lui demandait sans doute si elle voulait danser. On voit les lèvres de l'homme bouger sans mots, sa voix sans doute couverte par l'orchestre ; ou cette mémoire des mots sans paroles ; ou cette écriture des lèvres posées en façade pour cacher le jeu plus complexe de la langue, des dents et du palais, modulant en baiser silencieux les mots pensés par derrière, modelant en baiser simplifié la profondeur sournoise d'un contact plus intime. D'autres phrases existant entre les lignes du chant, celles que l'homme chuchote sur la surface d'un silence plus proche et plus immédiat, tandis que la voix prenante de la négresse, dépassant sans s'y

arrêter les couples qui tournent, escalade les collines et recrache les mots trop mâchés et exsangues. Et qu'il avance seulement, attiré par la voix blanche qui couve une peur bleue, soulève le rideau et aperçoit, voix perdue à nouveau, escaladant les collines et l'attirant là, vers cette bouche de haut-parleur au-dessus de la porte vitrée, voilée par ce rideau noir qu'il soulève, et il aperçoit, *assise à une table, le menton appuyé sur le dos de sa main*, soutenant ce visage trop fragile pour subsister, cette femme, qu'il ne cherchait pas, cette femme qui n'était pas encore la femme de ce visage suspendu en une seule ligne de la courbe du front réfléchissant la courbe du nez qui freine déjà le profil vers l'incurvation molle des lèvres que prolonge dans un dernier arrondi qui se refuse et revient sous le visage terminé, le menton. Ce visage déchirant de sa ligne parfaite l'obscurité de la salle, et la confusion de tous les autres visages, avec la rapidité d'un éclair, se terminant au moment même où il se commençait. Ce visage qu'une seule fois avec cette simultanéité incompréhensible de tous les traits, cette perfection germant un seul défaut, le provisoire, le provisoire étant la seule qualité qui permette la perfection, qu'une seule fois il put saisir dans sa pureté, avant de se compliquer de tant d'autres regards déformants. Ce profil qu'elle lui offrit, ce premier dessin ainsi présenté au premier venu pour qui ce visage neuf se jette dans l'œil, quand il entre, et que par hasard, ou conduit par quelle intuition de voleur, il tombe en arrêt sur son profil. *Assise à une table, le menton appuyé sur le dos de sa main*, son visage nu, décharné, tout entier poussé vers le bord de ce profil effilé jusqu'à la ligne, si harmonieuse, sans une rature, ligne incisée d'un seul jet léger vers le bonheur de ce visage qu'il reçut dans l'œil, quand il entra, par hasard. Profil vierge, jamais foulé, la première fois où il entra et que, par hasard, ce hasard qui appartient à tout venant qui entrerait, et que, par hasard,

quelqu'un d'autre aussi bien, et même avant qu'il entre, profil souillé, quelqu'un d'autre, une autre fois, lui, entrant par hasard, ou conduit par quelle intuition de voleur, prenant à qui ce visage, lui prenant, n'importe qui, n'importe quand, n'importe où, toutes les nuits. Et encore : « *Où étais-tu la nuit dernière ? Avec qui ? On t'enfermera !* » Garder ce visage, cette transparence d'un visage maintenant sali, à ce seul profil qui lui appartient ; tous les autres, vol, imposture, copie. Mais retrouver une seule fois l'original. Quand il entrera, n'importe quel dimanche imprévisible, à n'importe quel moment du chant, entrant, se racontant à lui-même cette femme qu'il va rencontrer, comme si tout était malgré tout prévu d'avance, ses émotions au garde-à-vous, derrière une porte, derrière un rideau ; derrière l'indécise transparence d'un rêve ; et qu'il était d'abord prévu qu'il ne s'attende pas à la voir, là, *assise à une table, le menton appuyé sur le dos de sa main*. Et que serait l'émotion d'une émotion, s'il entrait, se racontant cette femme qu'il va rencontrer, l'imaginant là, *assise à une table, le menton appuyé sur le dos de sa main* supportant la ligne fugitive et qui n'est faite ni pour être vue, ni pour être regardée, mais seulement, longuement pensée avant de l'imaginer et d'en prévoir le dessin définitif ; se racontant cette femme qu'il va rencontrer, encore prise dans la phrase qui va servir à la décrire, là, *assise à une table, le menton appuyé sur le dos de sa main*, ne supportant encore aucun visage, nul dessin visible. Et qu'il entre ; et il entre et il ne s'attend pas à la voir là, *assise à une table, le menton appuyé sur le dos de sa main*, supportant comme un jongleur, et rien ne lâche, l'invraisemblable équilibre de son profil. Et la négresse chante. L'air ne varie pas. Les phrases sont composées par avance. La romance romancée une fois pour toutes. L'amour préfabriqué dans la mélodie. La voix appliquée au chant, monte

dans un corps à corps désespéré. Il entrera, la cherchant, non pas vide, prêt à s'ouvrir à n'importe quelle émotion que pourrait lui offrir un visage ou un autre, mais, la cherchant, celle qu'il possède au fond de lui, vie vécue, plaisir fini, qu'avec l'obsession d'un maniaque il s'acharne à appliquer sur quelqu'un, le dessin précis que rien ne pourra dévier, ce désir qui doit à tout prix coïncider avec une réalité.

La négresse promène ses yeux autour d'elle, en laissant filer sa voix dépouillée de toute émotion personnelle. Elle ne regarde personne.

Et il ne s'attendait pas à la voir là, *assise à une table, le menton appuyé sur le dos de sa main.* Elle tourna la tête vers lui et le regarda, baissant aussitôt après les paupières, comme si elle l'acceptait. Avec ce mouvement de déglutition des yeux.

La négresse s'accroche à sa voix et monte avec elle ; sur son visage luit l'extase du chant.

Il s'approche d'elle. Il peut le faire. Et ce n'est pas parce qu'il se dirige vers elle, qu'il s'arrêtera près d'elle. Il peut la dépasser et continuer à avancer vers quelqu'un d'autre.

Elle tourne son visage vers lui. Ce n'est pas elle.

La négresse, son visage sans expression, mais de grosses gouttes de sueur lui font briller la peau, pousse péniblement son chant devant elle.

Il peut la dépasser, aller vers quelqu'un d'autre. Elle lui sourit. Il avance. Elle lui sourit.

Le mot ne se termine pas aussitôt. « Tou... » commence la voix qui reste écartée dans son ouverture maximum, comme si le mot était trop grand pour passer tout entier. Les dents restent en attente.

Il est sûr qu'elle lui a souri. La double rangée de ses dents éblouissantes. Elle attend qu'il lui parle. Il le peut. Il lui dirait qu'elle était elle, et pas une autre. Il lui dirait qu'il était lui. Et que rien, jamais, ne changerait.

« Jamais. » Il le répète, la voix assourdie par l'émotion d'avoir osé lui dire qu'elle était elle, et qu'il était lui, et que rien, jamais, ne changerait. « Jamais. » Il le répète, la voix assourdie comme s'il l'économisait pour prolonger ce « jamais » qui durerait toujours.

« Toujours » achève la voix sur une note horizontale.

Elle lui a souri. Elle a souri à l'homme qui s'approchait d'elle, comme si elle le connaissait déjà. Cet homme qui lui parle, ses lèvres bougeant sur des mots inaudibles, pour lui qui vient d'entrer, les oreilles encore pleines du chant, et ne s'attendant pas à la trouver là, *assise à une table*, il se tient sur le seuil, le rideau à demi soulevé, le cachant en partie. Elle ne peut le voir. Son visage de profil, *le menton appuyé sur le dos de sa main*, elle ne présente sur le côté qu'un seul œil, comme un lapin. Mais ne possédant pas la faculté de voir latéralement, elle regarde l'homme qui lui fait face. Celui qui était entré juste avant lui. Il était entré. Elle ne pouvait le voir. Son œil bleu fixé devant elle. Il était entré. Elle regardait l'homme qui. « *Qui ?* » Ce n'est plus possible. Il y en a trop. Tous ceux qui entreront. Qu'importe ce bref instant qui échappe à toute prise. Mais toute la vie, toutes les nuits, tous ceux qui, par hasard, s'accrocheront à son visage, tous ceux qu'il ne connaîtra pas, qu'il ne peut connaître, parce qu'ils n'existent pas encore. Le troupeau d'un seul homme, celui qui. *Qui ?* Lui faudra-t-il, à force de chercher, de reculer dans ses souvenirs, en arriver à être jaloux de lui-même ?

Mais il entrera, lui aussi, il faut qu'elle s'y attende. Il la suivra. Il entrera, et il saura qui elle va rencontrer. Qui elle regarde. Son œil inscrit dans son profil. Cet œil qui, à force de regarder, de les regarder, retourne vers le bleu indéfini des profondeurs.

Il entrera, et c'est toujours la même phrase privée de son contexte. Quel que soit le temps où elle s'inscrit, la femme est là, ou était là, ou sera là, sertie dans une

position déterminée. Ce qui lui échappe, celui qui lui échappe, ce n'est que lui-même, ne se pensant pas hors de la zone reculée du désir, du désir qui se refuse une fin. Elle est là, à deux mains de lui. Ne sortant pas de son rêve stérile. Elle est là à deux mains de lui. Elle est là, telle qu'il la rêvait. Mais il ne peut se défaire du rêve. C'est lui qui n'est pas là, collé dans une épaisse irréalité. Ses mains sont froides et tremblantes, comme si la vie s'en retirait.

La négresse bêle une note stupide. La note se prolonge, unie. Cette note ou rien, existant. Sans un défaut, sans une qualité. Le désespoir identique au bonheur, d'une banalité parfaite. La note neutre apportant sur la même vibration le désespoir ou le bonheur.

Elle est là. Elle a glissé sa main dans ses mains mortes. Et il s'est mis à lui caresser les doigts un à un, les comptant, et recommençant à les compter en sens inverse, et trouvant toujours le même nombre. Ne désirant plus rien. Touchant l'eau qui n'est pas du sable. Le mirage est éteint. Le sable ne luit plus. Ce n'est que de l'eau à qui il appartient sans effort de luire en eau. Elle est là. Rien de plus. Il manque ce qui manquait.

La négresse chante. Sans une erreur, sa voix suit les notes précédentes. Le refrain ne change pas.

Il trouve toujours le même nombre de doigts. Et pourtant il voudrait lui dire la vérité, la seule vérité, mais il sent trop que, pour la convaincre, il ne dispose d'autres moyens que de ceux qui servent également à mentir. A mentir plus sincèrement. Il voudrait lui dire qu'elle était elle, qu'il était lui. Et il promène son doigt sur sa peau fine. Le doigt glisse sur la main, glisse de la main à la peau, glisse de la peau à rien. Elle n'est pas là.

Absente, regardant la fenêtre. *Dans la fenêtre, le ciel, les feuilles et la lune.*

JEANINE ÆPLY

PORTRAIT DE NICOLAS FOUQUET

(fin)

Le Roi veut...

A l'aube, Mazarin a rendu l'âme. Cette fois-ci, il n'est pas déguisé en Abruzzien, en Romain, en Espagnol, en Français, en Jésuite, en amant, en capitaine d'infanterie, en amateur de chevaux, en cardinal ; il ne fait pas le mort : il l'est, malgré son fard, ses frisures, sa moustache relevée au fer, son rouge sur les lèvres, son fond de teint à la céruse, sa simarre écarlate. Il n'étonnera plus que posthumément, mais quelle surprise il réserve aux survivants naïfs, ce disciple de Gracian, couché sur son lit de Vincennes (ce lit où Paul Delaroche nous le montrera, dans un tableau très 1840, jouant aux cartes avec ses nièces).

A peine les prières publiques venaient-elles de cesser dans toutes les églises de Paris (ce qu'on ne faisait que pour les rois) que le premier mot des ministres à Louis XIV fut :

« Sire, à qui devrons-nous désormais nous adresser ? » (Cela voulait dire : Qui sera votre premier ministre ?)

Le Roi leur répond simplement :

« A moi. »

Avec ce mot, tout est dit.

Le Grand Siècle commence.

Chez un homme dont « l'esprit est au-dessous du médiocre » (Saint-Simon), il est permis de trouver cette

réponse extraordinaire. Seul le ton surprenant que le Roi, tout jeune, avait pris, cinq ans auparavant, pour donner ses ordres au Parlement, à cette fameuse séance de 1656 où il était entré botté, en costume de chasse (Voltaire ajoute le fouet), aurait pu donner à penser.

Le Roi exige l'obéissance ; c'est sur l'obéissance complète, inconditionnelle, absurde, que se sont fondés les grands empires, mongol, inca, moscovite.

Jusqu'ici, Louis a toujours obéi, obéi à Mazarin dans ce premier projet de mariage avorté avec Marguerite de Savoie, obéi à la reine-mère pour l'éloignement de Marie Mancini, obéi au Cardinal, à Anne d'Autriche, à tous, dans la négociation de son mariage avec l'Infante.

C'en était fini d'obéir, il commandait. « Je n'ai plus cinq ans. » « Je commençais, dira-t-il dans ses *Mémoires*, à jeter les yeux sur les diverses parties de l'État, et non pas des yeux indifférents, mais des yeux de maître. »

Que le jeune roi soit devenu en quelques instants un souverain absolu est impensable. Le cheminement souterrain de ce nouveau personnage s'expliquera après coup : ce fut l'œuvre de Mazarin, de ses leçons de surintendant de l'éducation du Roi (on se souvient du modèle d'écriture de Louis enfant : « Les rois font ce qui leur plaît ») et surtout de ses dernières recommandations. Mais la capacité de secret de Louis XIV doit avoir été prodigieuse pour avoir surpris, non seulement toute la Cour, mais sa mère elle-même. On connaît le mot frappant d'Anne d'Autriche apprenant que son fils voulait désormais tout diriger :

« Il se lassera bientôt de faire le capable. »

Un seul homme a compris le Roi, et ce sera l'origine de sa fortune : Colbert.

Quant au crédule Fouquet, enfermé dans son ardeur à vivre, il n'a pas assez regardé vivre autour de lui, ni vu venir le phénomène nouveau.

Mazarin — et c'est là sa grande œuvre — avait *fait*

Louis XIV, le préparant à son « métier de roi », l'initiant à la conduite de l'État, lui inculquant le devoir de régner seul. Le vieil Italien avait le sens de la qualité et ne se trompait pas sur son élève. « Si vous le voulez, vous serez le plus grand roi qui fût jamais », à la condition de se débarrasser des restes de la Fronde, d'être anti-janséniste, anti-Fouquet et de ne se fier « pour les plus grands secrets » qu'à Colbert. En le pleurant, le Roi, qui ne l'aimait pas, pleurait son maître.

Le Cardinal ne se voulait pas de successeur : jalousie posthume, sagesse politique ? En tout cas, il a conseillé Colbert au Roi et déconseillé Fouquet. C'est que l'ambition du premier n'eût jamais pu se guinder jusqu'à cette première place qui paraissait ouverte au tout-puissant Surintendant.

Mazarin avait eu avec son confesseur théatin, le père Ange, cet entretien comique que rapporte Choisy :

« Monseigneur, il vous faut rendre vos biens mal acquis.

— Mon Dieu, je tiens tout du Roi.

— Cependant, il faut distinguer ce que le Roi vous a donné et ce que vous vous êtes donné à vous-même.

— Hélas, si cela est, il faut tout restituer ! »

Ayant fait son examen de conscience devant ses familiers, Colbert et Ondedei, le Cardinal donne à son confesseur, sous une forme dubitative, cette consigne empoisonnée :

« Ne faudrait-il pas conseiller au Roi de chasser le sieur Fouquet ? »

Après quoi, ce merveilleux mourant soupire encore : « Hélas, je ne ressens pas assez la douleur de mes péchés. » Ainsi, de ses belles mains d'ivoire, il aura lancé la dernière et la plus mortelle flèche contre le Surintendant.

. . . . . .

Louis XIV ou l'économie de droit divin.

A n'examiner le Roi que par rapport à Fouquet, combien cet angle est lumineux ! « Nous ignorons tout de sa vie intérieure », disent ses biographes ; voilà qui excite l'esprit. Ce monarque cadenassé nous laisse entrevoir son secret.

Louis XIV fut d'abord, comme Louis XIII, un grand timide, gêné vis-à-vis de Mazarin qui lui refuse tout, pudique et contraint vis-à-vis des femmes, dont il a un intense besoin physique, emprunté vis-à-vis des jeunes nobles de son âge, les « impertinents » : Guiche, Rohan, Lauzun, Wardes, Lesdiguières... S'est-il jamais dit que les Bourbons (« cadets chanceux », écrit La Varende) sont de moins bonne race, ou plutôt de moins pure descendance, à cause de la tache Médicis, celle de l'apothicaire florentin, que les Lorraine, les Rohan, les Habsbourg, les Wittelsbach ? (Faute des quartiers de noblesse requis, par exemple, les filles de France n'avaient pas accès au chapitre des chanoinesses de Remiremont.) Et quand fut célébré le mariage avec l'Infante, dans l'île des Faisans, les rigides Castillans, de noir vêtus, traitèrent avec dédain les Français trop chamarrés.

Le sang espagnol de Louis ne supporte pas cela ; cet orgueilleux fabriquera donc très tôt son personnage ; il commence par couvrir son embarras d'un air aisé. Même son hagiographe Louis Bertrand avoue « qu'à force de travail et d'empire sur lui-même, Louis arrivera à donner l'impression de la grâce innée ». Louis est un personnage faustien, devenu apollinien à la force du poignet. Déjà, avec Marie Mancini, il se déguise en cavalier de l'*Astrée* et en « homme du bel air ».

La colère est un révélateur unique : Louis XIV enfant entrait dans des rages folles ; ensuite, le sens de la mesure, l'horreur du scandale furent les plus forts. Toujours sur ses gardes, Louis le Grand ne se livrera plus ; mais dans

l'affaire Fouquet il laissera pour la dernière fois éclater son courroux et se montrera lui-même.

Fouquet a l'argent ; cela est difficile à pardonner : au jeune Louis, avide de puissance, il faut d'abord, tout de suite, de l'argent, pour ses maîtresses, pour les guerres, pour Versailles naissant, pour donner confiance, pour avoir confiance en soi. Louis adorera la richesse, les dorures, et de plus en plus. Lorsqu'il commandera à Colbert une cassette de bijoux pour la Montespan « qui ne veut pas entendre raison sur les présents » (jouant à merveille, comme tant de femmes, la désintéressée), c'est Louis qui pousse à la dépense : « des diamants ! Il faut qu'ils soient *beaux*, je veux que le collier de perles soit *beau*... des pierres de toutes les couleurs, *pour pouvoir en changer* », etc... Ce goût du diamant, c'est Fouquet qui le lui a transmis, car Mazarin, on l'a vu, avait fait le vide dans la cassette royale. « A sa mort, dit Voltaire, en parlant des joyaux de la Couronne, il n'y en avait pas pour cent mille écus. Mazarin n'en laissa que pour douze mille et, aujourd'hui, il y en a pour vingt millions de livres », et Voltaire ajoute : « Après la vie sombre et retirée de Louis XIII, ce prince malade et chagrin, n'ayant été ni servi, ni logé, ni meublé en Roi... », Louis XIV avait connu, lui aussi, les draps troués et les vêtements minables. Le futur maître de l'Europe va découvrir avec férocité qu'il est dépossédé de son droit d'aînesse et, comme il s'identifie à la France, que la France, en lui, est volée. Et ce n'est pas Mazarin qui lui semble le responsable, mais Fouquet. Colbert excite le Roi, lui expose les principes du colbertisme, c'est-à-dire qu'à côté de la royauté de droit divin il faut créer une économie de droit divin où le bien de chaque sujet appartient à l'État, c'est-à-dire au Roi. Vaux, œuvre d'innombrables Français, doit appartenir à la France, donc au Roi. La magnificence (chez Fouquet, elle est naturelle, ce qui déplaît au Roi, toujours apprêté)

sera prohibée ailleurs qu'à Versailles. Le faste, étymologiquement, c'est le faîte : que Fouquet en descende !

Il est interdit de... c'est la devise des autocraties. Il est avant tout interdit, quand on n'est pas le roi, de vivre de manière souveraine. Au suprême du bon goût, il n'y a de place que pour un seul homme, comme sur le trône. L'éclat de Louis, à mesure qu'il s'élève, s'offusque de l'élévation de ce surintendant à qui l'on donne du Monseigneur. Vaux n'est pas un château, c'est un palais ; ses fêtes obscurcissent toutes les autres. Est-ce en pensant à Vaux que Massillon dira un jour : « Tout ce qui brille plus que nous, nous blesse ; tout ce qui nous efface nous trouve inexorable » ? Inexorable, le ressentiment du Roi : Louis XIV contre Fouquet, c'est le pauvre contre le riche. Fouquet regorge, il faut qu'il dégorge ; et Louis lui prendra tout, ses clients, ses fournisseurs, ses protégés, ses amis ; il lui prendra Molière et La Fontaine (malgré la fidélité de celui-ci), il lui prendra Le Brun, Mignard, Le Nôtre, Le Vau, La Quintinie ; il lui prendra ses tisseurs du village de Maincy et il en fera les Gobelins ; il lui confisquera ses treize mille volumes, exquisement choisis, qui deviendront la Bibliothèque royale : Louis se venge de n'avoir, un moment, été que l'ombre de Fouquet, que « son clair de lune ».

Ces survivants de la Fronde se croyaient tout permis ! *Quo non ascendam !* cri de guerre du blason de Fouquet. Parce que le Roi l'interdit, il ne s'élèvera plus. Fouquet n'avait droit qu'à une montée discrète, en pente douce. Trente-six douzaines de services de table en or, ce n'est plus du luxe, c'est de la splendeur. Fouquet sera jugé et condamné pour crime de lèse-splendeur. Fouquet va être déclaré coupable de faste.

Un méchant homme de bien, Colbert.

Un commis, avec son sac de velours noir, plein de papiers, et sa méchanceté de velours noir. Depuis ma douzième année, je le vois comme dans Alexandre Dumas, qui, d'ailleurs, utilise Choisy : « D'une taille médiocre, l'œil enfoncé, la mine basse, le cheveu gros, noir et rare, ce qui lui fit prendre de bonne heure la calotte ; un regard plein de sévérité, une sorte de raideur, *un garçon d'ordre...* » Du génie dans l'ordre et de l'ordre dans la méchanceté ; cet ordre qui, pendant l'agonie de Mazarin, assoit Colbert à une petite table et lui fait relever les noms des visiteurs ; l'ordre, sa passion unique, une application exaspérante ; le détail ennuyait Fouquet ; c'est dans le détail que Colbert triomphe ; c'est par là qu'il a son crédit auprès de Mazarin et qu'il s'élargit jusqu'au Roi ; au Cardinal, il n'expose pas de vues d'ensemble : il lui commande des bottes fourrées et une robe de chambre. Une prodigieuse continuité dans le dessein et une concentration non pareille. Dès qu'il a condamné Fouquet, en son for intérieur, son parti est pris : constituer un tribunal d'exception pour le juger, avec recherche rétroactive des abus ; cette chambre ardente, il l'attendra dix ans, mais il l'aura, et elle aura Fouquet.

Ses armes sont à la couleuvre (*Coluber* = Colbert) en pal tortillé d'azur. Non pas une couleuvre, mais un terrible serpent au dard perçant, dressé sur sa queue. Sorti de l'échoppe de drapier *Au Long Vestu*, Colbert se piquera naturellement d'une grande naissance ; il « a, là-dessus, un furieux faible » (Choisy). Il s'invente des ancêtres écossais, les Kolbert, venus d'Écosse au XIII^e^ siècle et, détail bouffon, se fabrique une fausse pierre tombale devant laquelle il force son gendre, authentique gentilhomme, à s'agenouiller. Après quoi, de sa haute lignée « les preuves s'en trouvèrent chez

d'Hozier qui était en réputation de créer des généalogies à ceux qui le payaient bien » (abbé Legendre).

Cet homme épineux, sans éclat, à jeu couvert, d'une ambition damnable, on le verra ramasser une à une toutes les idées de Fouquet ; les opérations sur les rentes, sur les fermes, l'allégement des tailles, les dégrèvements, les grandes manufactures, la politique navale et coloniale ; bref, toutes les idées et les vastes réformes qui feront sa gloire posthume, il les a prises à Fouquet, comme Louis XIV lui a pris ses poètes, ses livres et ses caisses d'orangers.

Formé par Richelieu, Colbert est entré au ministère de la Guerre, puis il a chiffré les dépêches de Mazarin. (Il a cette qualité de tous les chiffreurs professionnels, le culte du secret.) Avare et avide, son premier geste, qui eût ravi Stendhal, sera de refuser une gratification de mille écus que le Cardinal lui offre. Mais, trois mois plus tard, il est déjà candidat à tout ; il achète une charge et la revend aussitôt avec bénéfice ; il lui faut un régiment pour un frère, la direction des prises de mer pour un cousin, un bénéfice pour un de ses fils. Le voilà même candidat à la charge de capitaine des volières des Tuileries ; celles qu'il ne peut garder, il les négocie, ou pour lui, ou pour Mazarin, à qui il écrit : « Pour vos charges d'intendants, je n'ai trouvé aucun marchand qui ait voulu conclure à douze mille écus ; je les fais annoncer partout. »

Mazarin avait commencé par « lui tourner le derrière », et Colbert, commissaire des troupes, ne lui avait pas pardonné : « Je ne souffre qu'avec beaucoup de peine et de répugnance ces sortes de traitements, et particulièrement d'un homme pour qui je n'ai aucune estime. » Mais Mazarin, qui ne parlait politique qu'à sa guenon, est obligé de s'accommoder d'un Colbert « qui pense continuellement aux affaires » et qui, à toute occasion, « sort le portefeuille » (le dossier). Quand Mazarin,

jouant la comédie de l'indignation, reproche à Colbert ses accusations contre Fouquet, Colbert répond : « Mais je n'ai fait que résumer tout ce que vous m'avez dit contre lui. » Et, sublime : « Je ne souhaite la place de personne ! »

Quel étrange personnage que Colbert et sa *maxime de l'ordre*, opposée à la *maxime de la confusion* de son ennemi juré. Sa haine contre les rentiers, sa passion pour les *états au net* ; son sens de la justice sociale ; si inextricablement liés en lui l'amour du bien public et la haine des possédants qu'il sera jusqu'au bout impossible de déterminer ce qui l'emporte. Seize heures par jour de travail, et voulant faire travailler la France entière à ce rythme-là. Son « peu de goût pour le commerce des dames » ; son caractère affreux, « colérique, rogue, méchant et insociable ». Le célèbre mot de M^me^ de Sévigné le résume entier : « Colbert, c'est le Nord. »

Un tel homme pouvait-il ne pas haïr Fouquet ? Sa naissance était humble, celle de Fouquet distinguée ; il était entré aux Finances par la porte de derrière, Fouquet par la cour d'honneur ; il besognait seize heures par jour dans les bureaux, Fouquet travaillait chez lui en s'amusant. Comment pardonner à Fouquet sa célébrité, sa fortune, son charme, son labeur agile, son esprit prompt, ses tapisseries, ses poètes et sa bibliothèque dont Colbert ne pourrait même pas se servir, ayant fait de petites études ?

Mais l'étonnant de l'histoire, c'est que l'obscur Colbert s'est imposé au plus haut roi du monde et l'a contaminé, de sa rage d'envie.

Il a été d'abord en bons termes avec Fouquet ; il ne pouvait se permettre de ne pas l'être, avec un aussi grand personnage, cet « homme de naissance et de mérite, dit-il, capable d'entrer un jour dans une charge considérable ». Il a eu « beaucoup d'estime pour lui », cette estime durera jusqu'en 1655, « mais quand Fouquet

a été maître des Finances, que je l'ai vu amasser, dilapider et corrompre... » dit son fameux *Mémoire* du 1er octobre 1659, ce mémoire écrit « sans envie de nuire, ni autre fin indirecte », c'en sera fini de cette estime !

Admirable mémoire du 1er octobre ! On y sent Colbert vivre, haïr comme il respire, lui, silencieux, soudain éloquent à décrier : « Votre Éminence trouvera ci-joint un mémoire *qui m'est échappé des mains*... (hypocrisie) quoiqu'il ne contient que les ombres d'une connaissance dont Votre Éminence a toutes les lumières » (flatterie). « Votre Éminence verra combien il est important que ce mémoire reste secret » (délation).... « L'ancien Conseil des Finances a disparu... » (euphémisme ; lire : Fouquet trafique désormais librement). « Plus de registres tenus ; anciennes créances sans valeur que Fouquet se fait payer comptant » (médisance).... « Avec cet argent, Fouquet a acheté tout le monde.... » (envie). « C'est le pillage, le peuple est écrasé et seul à payer... » (civisme sentimental).

Ce mémoire, adressé à Saint-Jean-de-Luz, où habitait le Cardinal, pendant la cérémonie du mariage royal, avait été intercepté à Bordeaux par M. de Nouveau, surintendant des postes, à la solde de Fouquet.

Fouquet ne se vengera pas, même à une époque où il pourrait briser ce petit intendant. Il n'avoue pas leur déconcert. Il le ménagera jusqu'à la fin ; il reconnaît que Colbert lui a donné de bons conseils ; « il ne demande qu'à vivre bien avec lui » ; on se demande s'il n'en a pas peur. A ces avances, Colbert fait répondre sans politesse : « qu'il avait eu de l'amitié pour lui tant qu'il l'avait cru honnête ».

Voilà Colbert à l'affût, guettant Fouquet, « avec son visage naturellement renfrogné, ses sourcils épais et durs qui lui faisaient un premier abord sauvage et négatif » (Choisy), le contraire du Surintendant, « charmant, joli, avec une perversité dans la caresse du

regard » (Sainte-Beuve). La correspondance de Colbert, dans les années précédant 1661, est pleine d'allusions désagréables à Fouquet : « Il a administré les Finances avec une profusion qui n'a pas d'exemple... » « Je l'ai averti.... » « Il a acquis des amis, mais perdu de l'estime.... » « J'ai essayé de le faire changer de conduite, il retombe dans les mêmes désordres.... »

L'idée du Roi, de feindre une réconciliation avec Fouquet pour mieux le surprendre, est de Colbert. Pardessus tout, la manœuvre diabolique qui consiste à appâter Fouquet par une éventuelle nomination de Premier Ministre et un collier de l'Ordre et de l'amener ainsi à vendre sa charge de procureur au Parlement, est de Colbert, bien que Louis XIV l'ait faite sienne. Les états faux présentés par Fouquet chaque jour au roi, Colbert les révisait chaque nuit et faisait ressortir la malhonnêteté du Surintendant, reconstituant les vrais chiffres, préparant l'assaut final : « Il faut tenir cette pensée extraordinairement secrète, autrement le coupable brûlera ses papiers. »

C'est pendant une visite de la reine-mère à Dampierre, chez la duchesse de Chevreuse, cette vieille courtisane chevronnée, que fut monté le complot. « C'est à Dampierre que la perte de M. Fouquet fut conclue, et on y fit ensuite consentir le Roi » (M^me^ de La Fayette : *Histoire d'Henriette d'Angleterre*). Anne d'Autriche et la duchesse de Chevreuse étaient des amies ennemies ; la duchesse, sempiternelle fraudeuse, complice de la reine-mère dans l'affaire de Buckingham, ruinée par ses enfants, poussée par son amant Laigue, qui haïssait Fouquet (on ne sait pourquoi, le couple vivant d'emprunts et de spéculations coloniales), commença par saper la confiance de la reine-mère envers le Surintendant, puis amena celle-ci à ne plus intervenir en sa faveur auprès du Roi et enfin à le desservir carrément (ce qui n'empêcha pas Anne d'Autriche de jouer double

jeu et d'avertir en même temps Fouquet des mauvaises intentions de la duchesse de Chevreuse). De son côté, Colbert, d'une sûreté inébranlable dans la vengeance, « creuse sa mine ». « Il débrouilla tous les embarras que le Surintendant et l'Épargne avaient mis exprès dans les affaires, pour y pêcher en eau trouble » (Choisy).

Ceci, mêlé à l'amour du Roi, et au nom de cet amour. « Il n'y aura plus que deux chapitres, l'un des revenus de Votre Majesté, et l'autre de Sa dépense. Tous les premiers de l'an, il sera présenté à Votre Majesté un agenda où Ses revenus seront marqués en détail, et chaque fois que le Roi signera des ordonnances, je ferai souvenir à Votre Majesté de les marquer, pour qu'Elle sache combien il reste de fonds ; au lieu que dans les temps passés.... »

Dans les temps futurs, tout va changer : les fonctionnaires seront à leur bureau à cinq heures et demie du matin ; on dressera les listes de proscriptions, avec cinq cents noms de traitants à arrêter ; le Roi aura tout l'argent qu'il lui faut à sa disposition. Sous l'influence de Colbert, on entendait maintenant le Roi déclarer ouvertement : « Il faut purger le siècle. » Désormais, sus à Fouquet : la bête était courable.

PAUL MORAND

LES PRISONS IMAGINAIRES DE PIRANÈSE[1]

« Le cerveau noir de Piranèse » dit quelque part Victor Hugo. Le produit le plus étrange de ce noir cerveau, l'album des *Prisons imaginaires*, ou, pour traduire plus littéralement son titre, des *Inventions-Caprices de prisons* (*Invenzioni Capricci di Carceri*), parut d'abord sans aucun millésime, mais probablement en 1745. L'auteur lui-même leur assigne une date un peu plus ancienne dans le catalogue de ses œuvres : « Planches faites en 1742. » Piranèse à l'époque avait vingt-deux ans.

Ainsi, le bond dans l'irrationnel que constituent *Les Prisons* précède de beaucoup les quelque mille planches des diverses *Vues* et des diverses *Antiquités de Rome* sur lesquelles s'est surtout fondée jusqu'ici la réputation de Piranèse, et qui ont imposé à l'imagination humaine une certaine vision baroque et préromantique de Rome : l'image des structures du rêve est antérieure à l'image des structures réelles. Au moment où il entreprenait les fougueuses *Prisons*, le jeune artiste qui toute sa vie revendiqua avec fierté (et un peu arbitrairement peut-être) le titre d'architecte vénitien, *Architectus Venetianus*, s'était depuis deux ans établi à Rome, où il était arrivé en qualité de dessinateur attaché à la suite d'un Foscarini, ambassadeur de la Sérénissime République auprès du Saint-Siège. Les quatorze planches des premières *Prisons imaginaires* sont à peu près contemporaines de deux ouvrages de jeunesse de l'au-

1. Cet article est tiré, avec quelques modifications, d'un essai beaucoup plus étendu, *Le Cerveau noir de Piranèse*, destiné à servir de préface à la nouvelle édition in-folio des *Prisons imaginaires*, à paraître prochainement aux éditions Jaspard et Polno.

teur, *Prima Parte di Architettura* et *Opere varie di Architettura*, où Piranèse met sur pied des édifices fictifs aux perspectives savamment compliquées, morceaux de bravoure presque obligatoires des artistes élevés dans la tradition baroque, et parmi lesquelles figure déjà l'image d'une *Sombre Prison*. Elles suivent de près la publication des fantaisies architecturales de Giuseppe Bibbiena, *Architettura e Prospettiva*, parues à Augsbourg en 1740. Leur achèvement, ou leurs premières retouches, se situent vers l'époque de l'interlude vénitien de 1744, année maigre où Piranèse rentra pour quelques mois à Venise pour la raison qui force les artistes et les poètes à rentrer chez soi, le manque d'argent, et durant laquelle il est censé avoir travaillé auprès de Tiepolo, autre prestidigitateur des architectures de théâtre. Mais ces eaux-fortes, qui entrent par bien des aspects dans un genre à la mode, en sortent délibérément par l'intensité, l'étrangeté, la violence, par l'effet d'on ne sait quel coup de soleil noir. Si, comme on l'affirme, les délirants *Carceri* sont nés d'un accès de fièvre, le paludisme de la campagne romaine a favorisé le génie de Piranèse en libérant momentanément des éléments qui auraient pu rester jusqu'au bout contrôlés, et comme sous-entendus dans son œuvre.

Il faut s'entendre sur le mot délire. A supposer authentique sa légendaire malaria de 1742, la fièvre n'a pas ouvert à Piranèse les portes d'un monde de confusion mentale, mais celui d'un royaume intérieur dangereusement plus vaste et plus complexe que celui où le jeune graveur avait jusque-là vécu, bien que composé somme toute de matériaux presque identiques. Elle a surtout augmenté jusqu'à l'éréthisme, et presque jusqu'à la torture, les perceptions de l'artiste, rendant ainsi possibles d'une part l'élan vertigineux, l'ivresse mathématique, et de l'autre la crise d'agoraphobie et de claustrophobie conjuguées, l'angoisse de l'espace prisonnier dont sont à coup sûr issues les *Prisons*. Rien de plus utile à ce point de vue que de comparer ces *Prisons imaginaires* avec une des planches techniquement parfaites, mais froidement linéaires, de la *Prima Parte di Architettura*, comme l'académique *Projet d'un Temple* daté de 1743, et qui est par conséquent contemporain, ou même de très peu postérieur, aux premiers états des

Prisons. Prolongez ces perspectives ; surélevez cette voûte à caissons, d'une hauteur disproportionnée déjà ; baignez ces architectures encore sèches et ces petits figurants d'opéra dans une atmosphère de songe ; faites monter de façon plus inquiétante la fumée de ces urnes classiques ; aggravez et simplifiez chaque ligne, et ce que vous obtiendrez différera peu de ces *Prisons* hallucinées. Ce qui signifie en somme que dans les *Prisons* le génie de Piranèse entre en jeu pour la première fois.

Cette suite prodigieuse de quatorze planches et la série, plus légère, de quatre compositions décoratives, les *Grotesques* de 1744, sont les seules œuvres où Piranèse s'abandonne à ce qu'il appelle lui-même ses caprices, ou pour mieux dire à ses obsessions et à ses phantasmes. Si divers qu'ils soient, *Prisons* et *Grotesques* enregistrent l'un et l'autre le premier choc de l'antique et du romain sur le Vénitien Piranèse. Les *Grotesques* combinent en charmant pot-pourri rococo des fragments de colonnes, des bas-reliefs brisés et des têtes de morts qui font penser un peu aux ornements gracieusement macabres de certaines pierres tombales du XVII^e^ siècle, et un peu aux crânes et aux squelettes légers de la ciselure alexandrine. Les hautes *Prisons*, elles, offrent une sorte d'image inversée de la grandeur romaine et baroque reflétée dans la chambre noire d'un cerveau visionnaire. La sombre fantaisie qui, plus tard, résorbée à l'intérieur du réel et du concret, imprégnera encore les *Antiquités romaines*, est à l'état libre dans ces deux œuvres de jeunesse, et pour ainsi dire chimiquement pure. Pour les *Prisons* surtout, il importe de se rappeler que l'auteur de cette suite extraordinaire n'avait que vingt-deux ans. Si l'on pouvait comparer un artiste de l'ère baroque à un poète de l'époque post-romantique, on se risquerait à montrer dans ces *Carceri* du jeune Piranèse l'équivalent des *Illuminations* d'un Rimbaud qui n'aurait ensuite pas renoncé à écrire. Peut-être furent-elles aussi sa *Saison en Enfer*.

Ces *Prisons* que la critique moderne met au pinacle ne furent d'ailleurs, comme il fallait s'y attendre, que peu appréciées et nullement comprises, et, par conséquent, peu vendues. En 1761, c'est-à-dire près de dix-sept ans après la publication du recueil sous sa première forme, Piranèse, âgé de quarante ans, en offrait au

public une seconde édition, fortement retravaillée (*Carceri d'invenzione di G. B. Piranesi*), et qui contenait cette fois seize planches. Du même coup, le mot « caprice », qui figurait en bonne place au frontispice du premier état, avait disparu de cette édition définitive, par une omission significative peut-être, ou peut-être due au seul remaniement formel de la page de titre.

A y regarder de près, les autres changements apportés par Piranèse aux *Prisons* sont presque tous de deux espèces : il a multiplié les hachures permettant de plus généreux encrages, diminué les grands espaces clairs, assombri et augmenté les pans d'ombre ; un peu partout aussi, il a ajouté aux mystérieuses machines se profilant au premier plan ou dans les recoins des salles, roues, poulies, grues, treuils et cabestans, des détails qui en font décidément des instruments de torture plutôt que les engins de construction qu'elles auraient aussi bien pu être ; les roues et les plates-formes se sont sinistrement hérissées de clous ; d'un brasier brûlant paradoxalement au bord d'une galerie lancée en plein vide ont surgi des poteaux noircis, suggérant confusément des supplices ; dans la planche IV du deuxième état, une immense et sombre roue de Sainte-Catherine a pris la place de la noble colonne sur laquelle s'axait la perspective ; les grappes de chaînes pendant aux murailles se sont multipliées çà et là comme celles d'une détestable vigne. De plus, Piranèse a ajouté au recueil deux planches nouvelles (II et V), plus véhémentes et plus surchargées que les autres de réminiscences archéologiques. Enfin, il a supprimé la quatorzième et dernière feuille du premier album, où l'on voyait, sur un fond presque clair, deux personnages descendre les marches d'un escalier central, tandis qu'une petite figure voilée, espèce de mystérieux contrepoids, apparaissait à droite dans un escalier dérobé. Ce chef-d'œuvre de grâce étrange, qui semblait avant la lettre l'équivalent d'une sorte de finale d'un idéal *Fidelio*, a été remplacé par l'image d'un noir caveau orné de bustes romains qui grimacent et d'inscriptions lugubres soulignant presque à l'excès que le lieu où nous sommes est bien une prison.

Parmi les nombreuses raisons qu'un artiste de génie peut avoir de modifier son ouvrage, la plus courante

ne joue pas ici. Il ne s'agit pas d'un travail encore entaché d'inexpérience que reprend après coup l'auteur arrivé à la maîtrise : rien au contraire n'égale ou ne dépasse la virtuosité manifestée dans ces seconds états, si ce n'est peut-être celle des premiers. Tout au plus peut-on dire qu'entre temps Piranèse a étudié davantage Rembrandt, dont on sait qu'il admirait l'œuvre de graveur, et qui à coup sûr a influencé ses productions pourtant si typiquement italiennes. Il se peut, certes, que Piranèse ait été entraîné avec tout son siècle par le courant qui emportait l'art baroque vers le préromantisme, et qu'il ait volontairement modifié son œuvre dans le sens du roman noir. Il se peut aussi que, pour une raison quelconque, l'idée de crime, la notion de la vindicte légale aient de plus en plus préoccupé l'auteur des *Prisons*. Mais, surtout, n'oublions pas que l'artiste du XVIII^e^ siècle était supposé offrir à son public un discours organisé dont la signification serait patente pour chacun, et non le produit plus ou moins indéchiffrable d'une rêverie subjective. Tout se passe, pour ces *Carceri*, comme si Piranèse à l'état lucide s'était efforcé de rendre plus convaincantes et plus cohérentes ces images qui avaient peut-être perdu pour lui le sens manifeste qu'elles avaient eu dans l'inspiration ou le délire, d'en justifier le titre en ajoutant à ces cachots transcendentaux et à ces chambres de torture du vertige le détail irrécusable pris aux cachots réels et aux tortures véritables, et, somme toute, de replacer sur le plan de notions et d'émotions compréhensibles à l'état de veille, plus noires, mais aussi moins insolites, ce qui avait été tout d'abord une prodigieuse hallucination d'architecte, le rêve d'un constructeur ivre de purs volumes et de pur espace.

Pris dans leur ensemble, et qu'il s'agisse de l'édition de 1761 ou d'un état plus ancien, ce qui frappe d'abord, c'est que les *Carceri* ressemblent fort peu à l'image traditionnelle d'une prison. De tout temps, le cauchemar de l'incarcération a consisté surtout dans *la mise à l'étroit*, dans l'emmurement à l'intérieur d'un cachot qui a déjà les dimensions d'une tombe. « *Tu in questa tomba...* » Il comporte aussi la misère physique, l'ordure, la vermine, les rats grouillant dans l'ombre, tout le décor hideux des in-pace et des oubliettes qui obsédera

l'imagination romantique. A ces caractéristiques lugubrement permanentes, notre époque ajoutera le froid fonctionnalisme de ses prisons modèles, la banalité sinistre des baraquements de camps de concentration derrière laquelle se cachent la torture et la mort modernes, l'hygiène dérisoire des chambres à douche de Belsen, l'image d'une humanité parquée en masse dans les abattoirs de la première moitié du XX^e siècle et dans ceux que nous réserve l'avenir. Nous sommes loin de cette basse horreur ou de cette sordide hypocrisie avec les *Prisons* mégalomanes de Piranèse. La vue des lieux d'incarcération de l'ancienne Rome n'a pu lui inspirer ces *Carceri* sublimes : l'épouvantable prison Mamertine, où agonisèrent les victimes de la République et celles de César, n'est faite que de deux trous noirs superposés, dont le plus bas atteint tout juste à la taille humaine ; Jugurtha et Vercingétorix ont suffoqué dans cette fosse sans autre issue que l'égout du Cloaque Maxime. Ce n'est pas non plus des geôles médiévales du château Saint-Ange que s'est souvenu Piranèse, bien qu'il ait pu retenir, de cet antique mausolée d'Hadrien, certains éléments de sa structure intérieure, comme le couloir hélicoïdal ou le caveau des tombes, pour s'en resservir, modifiés, dans certaines planches des *Prisons* ; et les Plombs ou les Puits de Venise, dont la mémoire a pu hanter ce Vénitien quand il dessinait des cachots, appartenaient eux aussi à ce type de prisons où l'incarcéré étouffe ou gèle dans un étroit espace. L'art pictural du passé, et en particulier les vieilles peintures hagiographiques italiennes, que cet homme du XVIII^e siècle n'a sans doute guère regardées, offrent toutes de la prison la variante de la cage de fer ou de la cellule lourdement grillagée, à peine assez spacieuse pour que le Saint puisse y recevoir la visite de l'ange qui vient le préparer au martyre ou au contraire l'en sauver ; et c'est également sous cette forme exiguë que Raphaël avait représenté la prison de saint Pierre dans les *Loges* du Vatican.

La plupart des commentateurs de Piranèse, cherchant un point de départ aux délirants *Carceri*, remontent faute de mieux à un certain Daniel Marot, dessinateur et graveur français qui travailla en Angleterre, et publia en 1708 une petite série de gravures dont l'une, la

Prison d'Amadis, annonce déjà le style outrancier des cachots piranésiens. Mais ce fil est bien mince, et il semble plutôt que les deux graveurs soient partis séparément d'un projet de décor imaginaire ou réel : un roi de tragédie captif de l'usurpateur du trône, un chevalier d'opéra prisonnier d'un enchanteur pourrait à la rigueur emplir du *bel canto* de sa détresse ces palais vertigineux qui ne s'apparentent à aucune prison pour incarcérés véritables. La scène I de l'acte III de l'*Artaxerxès* de Métastase, composé en 1730, fournit par exemple les brèves indications suivantes, qui, étant donné le goût du temps pour les trompe-l'œil et les jeux de perspective dans la grande manière, eussent pu mener loin un décorateur moins soucieux de vraisemblance que de beaux effets de masse et d'ombres portées : *Parte interna della Fortezza nella quale è ritenuto Arbace. Cancelli in prospetto. Piccola porta a destra, per la quale si ascende alla Reggia.* C'est probablement d'un praticable de ce genre que Piranèse s'est élancé pour atteindre à une région où règne une angoisse plus mystérieuse que celle du théâtre, et qui semble parfois traduire celle de la condition humaine tout entière.

Regardons-les, ces *Prisons*, qui sont, avec les *Peintures Noires* de Goya, une des œuvres les plus secrètes que nous ait léguées un homme du XVIII^e^ siècle. Tout d'abord, il s'agit d'un rêve. Aucun connaisseur en matière onirique n'hésitera un moment en présence de ces pages marquées par les principales caractéristiques de l'état de songe : la négation du temps, le décalage de l'espace, la lévitation suggérée, l'ivresse de l'impossible réconcilié ou surmonté, une terreur plus voisine de l'extase que ne le pensent ceux qui, du dehors, analysent les produits du visionnaire, l'absence de lien ou de contact visible entre les parties ou les personnages du rêve, et enfin la fatale et nécessaire beauté. Ensuite, et pour donner à la formule baudelairienne son sens le plus concret, c'est un rêve de pierre. La pierre formidablement taillée et mise en place de main d'homme constitue à peu près l'unique matière des *Prisons* ; seuls, à côté d'elle, paraissent çà et là le bois d'une poutre, le fer d'un cric ou d'une chaîne ; contrairement à ce qui se passe dans les *Vues* et dans les *Antiquités*, pierre, fer et bois ne sont pas des substances élémentaires

mais une partie constituante de l'édifice sans rapport avec la vie des choses. La bête et la plante sont éliminées de ces intérieurs où règnent exclusivement la logique ou la folie humaine ; pas la moindre mousse ne dépare ces murs nus. Les éléments eux-mêmes sont absents ou étroitement subjugués : la terre n'apparaît nulle part, recouverte par des dallages ou des pavés indestructibles ; l'air ne circule pas ; aucun souffle, dans la planche VIII où figurent des trophées, n'anime la soie dépenaillée des drapeaux ; une immobibilité parfaite règne dans ces grands espaces clos. Tout au bas de la planche IX, une borne-fontaine devant laquelle une femme s'incline (et le personnage et l'objet semblent tous deux sortis des *Vues de Rome*) est le seul signe de la présence de l'eau dans ce monde pétrifié. Dans plusieurs planches, au contraire, le feu est présent : une fumée monte d'un pot à feu étrangement posé au bord du vide sur la saillie d'une corniche, fait penser au réchaud du bourreau ou à la cassolette de l'enchanteur. En réalité, il semble surtout que Piranèse se soit plu à opposer la légère et informe ascension de la fumée à la verticalité des pierres. Le temps, pas plus que l'air, ne bouge ; le clair-obscur perpétuel exclut la notion de l'heure et l'effroyable solidité des édifices celle de l'usure des siècles. Quand Piranèse n'a pu s'empêcher d'introduire dans ces ensembles une solive rongée ou un noble pan de ruine antique, il l'a serti, comme une précieuse pièce rapportée, au milieu de maçonneries sans âge. Enfin, ce vide est sonore : chaque *Prison* est conçue comme une énorme oreille de Denys. De même qu'on entendait vaguement résonner dans les *Antichità* la harpe éolienne des ruines, le bruissement du vent dans les broussailles et les herbes folles, l'ouïe alertée perçoit ici un formidable silence où le moindre pas, le moindre soupir des étranges et minuscules personnages perdus dans des galeries aériennes résonnerait d'un bout à l'autre de ces vastes structures de pierre. Nulle part à l'abri du bruit, on n'est nulle part non plus à l'abri du regard dans ces donjons creux, évidés semble-t-il, que des escaliers et des claires-voies relient à d'autres donjons invisibles, et ce sentiment d'exposition totale, d'insécurité totale, contribue peut-être plus que tout le reste à faire de ces fantastiques palais des prisons.

Le grand protagoniste des *Antiquités*, c'est le Temps ; le héros du drame des *Prisons*, c'est l'Espace. Le décalage, les perspectives volontairement biaisées abondent aussi dans les albums romains de l'auteur des *Carceri* ; ils y restent un procédé de graveur soucieux de reproduire la totalité d'un bâtiment ou d'un site, ses divers aspects que l'œil en réalité ne perçoit pas simultanément, mais que le souvenir et la réflexion rassemblent inconsciemment après coup. Presque partout, dans ses vues intérieures de basiliques romaines, Piranèse paraît se placer, et nous placer, à l'entrée de l'édifice qu'il dessine, comme si nous venions avec lui d'en franchir le seuil. En fait, il a reculé d'au moins une centaine de pas, supprimant en pensée la façade qui se dresse derrière lui et derrière nous, ce qui lui permet d'inclure dans son croquis l'intérieur d'église tout entier, mais réduit les figures placées au premier plan aux dimensions de passants aperçus à moyenne distance, tandis que les personnages posés tout au fond deviennent de simples points dans cet univers de lignes. La recette a pour résultat d'augmenter démesurément la disproportion qui existe déjà entre la taille humaine et le monument élevé par l'homme. L'étirement ou le biaisement des perspectives de rues et de places produit le même effet en écartant ou en éloignant les bâtisses qui gênaient la vue, en dressant majestueusement la *Fontaine de Trevi* ou les colosses de *Monte-Cavallo* dans un vide plus grand que leurs dégagements réels, mais qui a influencé par la suite les architectes et les urbanistes de l'avenir. Dans les *Carceri*, ce jeu avec l'espace devient l'équivalent de ce que sont dans l'œuvre d'un romancier de génie les libertés prises avec le temps.

Notre vertige devant le monde irrationnel des *Prisons* est fait, non du manque de mesures (car jamais Piranèse ne fut plus géomètre), mais de la multiplicité de calculs qu'on sait exacts et qui portent sur des proportions qu'on sait fausses. Pour que ces personnages situés dans une galerie au fond de la salle aient ces dimensions de fétus de paille, il faut que ce balcon, que prolongent d'autres corniches plus inaccessibles encore, soit séparé de nous par des heures de marche, et ceci, qui suffit à prouver que ce sombre palais n'est qu'un songe, nous emplit d'une angoisse analogue à ce que

serait celle d'un ver de terre s'efforçant d'escalader des murs de cathédrale. Souvent, la retombée d'une arche couvre au haut de l'image les degrés supérieurs d'un escalier ou d'une échelle, suggérant des altitudes encore plus élevées que celles des échelons et des paliers visibles; l'indication d'un autre escalier plongeant plus bas que le niveau où nous sommes nous avertit que ce gouffre se creuse aussi par-delà la marge inférieure ; la suggestion se précise encore quand une lanterne suspendue presque au ras de la même marge confirme l'hypothèse de noires profondeurs invisibles. L'artiste réussit à nous convaincre que cette salle démesurée est d'ailleurs hermétiquement close, même sur la face du rectangle que nous ne verrons jamais, parce qu'elle est située derrière nous. Dans les rares cas (planches II, IV et IX) où une impraticable échappée s'ouvre sur un extérieur lui-même enserré par des murs, cette espèce de trompe-l'œil ne fait qu'aggraver au centre de l'image le cauchemar de l'espace fermé. L'impossibilité de discerner un plan d'ensemble ajoute un autre élément au mal-être que nous causent les *Prisons* : presque jamais, nous n'avons l'impression d'être dans l'axe de l'édifice, mais seulement sur un rayon vecteur ; la préférence du baroque pour les perspectives diagonales finit ici par donner le sentiment d'exister dans un univers asymétrique. Mais ce monde privé de centre est aussi perpétuellement en expansion. Derrière ces salles aux soupiraux grillagés, nous soupçonnons d'autres salles toutes pareilles, déduites ou à déduire indéfiniment dans toutes les directions imaginables. Les légères passerelles, les aériens ponts-levis qui doublent un peu partout les galeries et les escaliers de pierre semblent répondre au même souci de lancer dans l'espace toutes les courbes et toutes les parallèles possibles. Ce monde bouclé sur lui-même est mathématiquement infini.

Contrairement à toute attente, cet inquiétant jeu de construction se révèle à l'étude formé de composants très concrets que Piranèse réintroduira ailleurs dans son œuvre sous des aspects en apparence plus réels, en fait non moins visionnaires. Ces salles souterraines ressemblent aux antiques réservoirs de l'*Émissaire du Lac d'Albano* ou à la *Citerne de Castel-Gandolfo* ; ces trophées au bas des nobles degrés de la planche VIII

rappellent ceux de Marius sur la rampe du Capitole ; ces bornes reliées par des chaînes proviennent de façades et de cours de palais romains où elles servent banalement à barrer l'accès aux voitures ; ces escaliers encageant l'abîme de leurs balustres et de leurs volées sont, mais à l'échelle du cauchemar, ceux que montaient et descendaient journellement les princes et les prélats de la Rome baroque ; cet hémicycle aperçu dans la planche IV à travers une arche ornée de bas-reliefs antiques ressemble, mais comme les choses ressemblent en rêve, à la colonnade de Saint-Pierre ; ce système compliqué de voûtes et d'arcs de plein cintre est en plus hardi encore celui des Thermes de Caracalla ou de Dioclétien ; ces anneaux de bronze entre les dents de mascarons de granit sont moins faits pour retenir de faibles captifs que pour amarrer à quai les galères de César. La préoccupation du détail archéologique spécifiquement romain finit par s'imposer avec une lourde insistance dans les trois planches rajoutées en 1761 : avec leurs blocs empilés au bord d'une excavation béante, leurs bas-reliefs peuplés de fauves monstrueux, leurs bustes aperçus dans un demi-jour sépulcral, il semble de plus en plus qu'au délire de l'architecte soit venu s'ajouter le résidu des mauvais rêves de l'antiquaire.

Pareillement, les fantastiques machines qui garnissent si redoutablement les *Prisons* ne sont autres que les vieux engins de construction dont l'usage a persisté jusqu'à nos jours, et qu'un ingénieur habitué à l'ancien outillage reconnaît et nomme au premier coup d'œil. La potence rapportée au second état de la planche IX est l'équerre supportant une poulie qui sert de temps immémorial à élever des fardeaux ; des échelles évocatrices de pendaison sont celles de maçons, et, çà et là, dans les *Antiquités*, s'accotent aux murs de Rome ; le cylindre armé de longues pointes est un treuil ; le chevalet que Piranèse a ensuite sournoisement hérissé de clous est celui des scieurs de long ; cette inquiétante pyramide de poutres est un cric dont l'artiste lui-même a dessiné l'épure dans son *Mode d'élévation des grands blocs de travertin et autres marbres qui servirent à construire la tombe de Cecilia Metella* ; ces échafauds sont des échafaudages. La ressemblance très réelle entre l'instrument de torture d'une époque et son outillage tech-

nique a permis à Piranèse de suggérer dans les *Prisons* l'omniprésence du bourreau, et en même temps d'y maintenir au pied de murs déjà titanesques l'image de l'inachevé et du provisoire, l'épuisant symbole des travaux forcés de l'architecte. C'est de bonne heure que Piranèse a choisi d'expliquer la présence de ces redoutables machines par leur emploi aux mains des tortionnaires, puisque, dès la *Sombre Prison*, publiée en 1743 dans la *Prima Parte di Architettura*, et que l'artiste plus tard n'a pas jointe au recueil des *Carceri*, on trouve la mention suivante : *Carcere oscuro con antenna pel supplizio de' malfattori*. En fait, on ne voit nulle part dans son œuvre un cadavre se balançant au bout de ces gibets immenses, comme le *Sonneur* de Félicien Rops suspendu au bourdon de son clocher. Même dans les plus noirs seconds états des *Prisons*, la corde d'une poulie et le fil à plomb d'un pendule ne servent qu'à rayer d'une courbe et d'une droite magistrales l'abîme enclos de murs. Il en va de même des roues gigantesques dressées un peu partout au fond des cachots, et que nous retrouvons parfois dans les *Antiquités de Rome* réduites au rôle modeste de roues hydrauliques ou de cabestans : aucun être humain n'est broyé sur leurs jantes énormes.

En réalité, et bien que les commentateurs aient volontiers appuyé sur « les supplices extraordinaires » auxquels de nombreux condamnés seraient en proie dans les *Carceri*, on est au contraire surpris par la relative rareté, et surtout par l'insignifiance de ces images de tourment. En bordure de l'énorme œil-de-bœuf qui remplit paradoxalement le haut de la planche IX, de minuscules personnages flagellent un petit prisonnier lié à un poteau ; un vibrion, détaché d'une croix de Saint-André, tombe comme un acrobate d'une hauteur prodigieuse ; et ces incertaines silhouettes jouent ici le même rôle qu'au haut des murailles des *Antiquités* celles de minces arbustes battus par le vent. Au centre de la planche XIII, deux figures descendant des marches sont indubitablement des captifs aux mains nouées ; dans l'une des planches rajoutées en 1761 (Pl. II), un couple de pygmées tourmentent un condamné au fond d'une gigantesque fosse assez pareille à une ruine éventrée de monument antique,

et des badauds juchés au bord de cette latomie excitent les bourreaux, à moins toutefois que leur gesticulation ne s'adresse à un tailleur de pierre qui, un peu plus bas, cisèle un bloc. A force de sonder du regard les recoins des *Prisons*, l'œil croit discerner d'autres captifs et d'autres geôliers. Mais ces petites images occupent à peine plus de place qu'un combat ou qu'une agonie d'insectes. Une seule fois (Pl. X), Piranèse a représenté très distinctement un groupe de condamnés : un ensemble sculptural de quatre ou cinq Titans attachés à des poteaux, ployés ou prostrés au sommet d'un immense voussoir. On dirait d'un Christ ou d'un Prométhée dédoublé en figures identiques comme dans certaines représentations des songes. Colossaux, sans rapport avec la petite humanité qui flâne le long des encorbellements ou escalade des marches, ils nous émeuvent à peine plus que le captif du frontispice, — frère des *Ignudi* de Michel-Ange et surtout des jeunes figures plafonnantes des Carrache, — qui porte au cou sa chaîne comme un nœud de ruban.

Tout comme leurs congénères des *Antiquités de Rome*, les petits habitants des *Prisons* surprennent par leur alacrité qui est bien du XVIII^e^ siècle. Promeneurs, captifs ou geôliers, certaines de ces marionnettes pirouettantes tiennent en main une baguette qui est peut-être une pique, mais qui ressemble davantage à l'archet d'on ne sait quelle aigre musique ou à un balancier de funambule, et qui remplace ici la badine de toucheurs de bétail que le Piranèse des *Antiquités* aime à mettre entre les mains de ses rustiques. Une suggestion de supplices flotte dans l'air des *Prisons*, mais presque aussi vague que dans les *Vues* des sites déserts de la campagne romaine, la suggestion de la mauvaise rencontre. La véritable horreur des *Carceri* est moins dans quelques mystérieuses scènes de tourment que dans l'indifférence de ces fourmis humaines errant dans d'immenses espaces, et dont les différents groupes ne semblent presque jamais communiquer, ou même s'apercevoir de leur mutuelle présence, encore bien moins remarquer que dans un recoin obscur on supplicie un condamné. Et de cette inquiétante petite multitude, le trait le plus singulier peut-être est l'immunité au vertige. Légers, bien à l'aise à ces altitudes du

délire, ces moucherons ne paraissent pas s'apercevoir qu'ils côtoyent l'abîme.

Mais pourquoi Piranèse a-t-il donné aux *Prisons imaginaires* ces caractères à la fois factices et sublimes, ou, ce qui revient au même, pourquoi a-t-il choisi pour ces somptueux phantasmes architecturaux le nom de *Carceri* ? L'influence d'une illustration de roman chevaleresque produite près de quarante ans plus tôt par un graveur quasi inconnu, l'hypothèse d'un projet de décor pour un opéra dont le nom même n'est pas venu jusqu'à nous, n'expliquent qu'incomplètement le choix de ce thème et cette série de dix-huit chefs-d'œuvre [1]. A coup sûr, les *Prisons* pourraient être l'un des premiers et plus mystérieux symptômes de cette hantise de l'incarcération et du supplice qui prend de plus en plus possession des esprits durant les dernières décades du XVIII^e siècle. On pense à Sade et aux cachots de la villa florentine où son Mirsky enferme ses victimes, non pas, on l'a vu, que Piranèse prélude aussi significativement qu'on pourrait le croire aux manies cruelles de l'auteur de *Justine*, mais parce que Sade et le Piranèse des *Prisons* expriment tous deux cet abus qui est en quelque sorte la conclusion inévitable de la volonté de puissance baroque. On pense au réquisitoire de Beccaria contre les atrocités des prisons de l'époque, qui allait bientôt bouleverser les consciences et aider à prendre d'assaut les bastilles de l'Ancien Régime. On pense surtout, avec le sentiment du contraste presque grotesque entre la vision interne des poètes et la réalité anecdotique de l'histoire, que trente ans à peine séparent les fantastiques *Carceri* des prisons nullement poétiques de la Terreur, et que l'aimable Hubert Robert, ami et émule de Piranèse, allait avoir l'occasion de peindre, dans le sordide inconfort bourgeois de la Conciergerie, Camille Desmoulins attendant la mort entre un lit de sangle, un pot de chambre, une écritoire et une miniature de sa Lucile. Mais, en dépit du groupe prométhéen des captifs de la planche X, en dépit d'un geste de pitié ou d'effroi que de petits

1. Dix-huit, si l'on compte, outre les seize planches de l'édition de 1761, l'admirable planche XIV du premier état, remplacée ensuite par la planche XVI de l'édition définitive, et la *Sombre Prison* de la *Prima Parte di Architettura*, qui appartient évidemment au groupe des *Carceri*.

personnages semblent parfois esquisser dans l'ombre, il n'est nullement certain que Piranèse lui-même ait été touché par l'accès d'horreur et de révolte prérévolutionnaire dont ses *Prisons* sont malgré tout un des signes avant-coureurs. Dans la dernière planche du second état, les sombres inscriptions incomplètes : INFAMOS... AD TERROREM INCRESCEN... AUDACIAS... IMPIETATI ET MALIS ARTIBUS, semblent mettre l'auteur du côté de la vindicte publique, de l'ordre romain, et faire des prisonniers des *Carceri* des malfaiteurs plutôt que des martyrs.

Reléguant au second plan l'explication par le sadisme avant la lettre ou la prescience révolutionnaire, peut-être faut-il chercher le secret des *Prisons* dans un concept qui a particulièrement préoccupé l'imagination italienne, et qui de tout temps a été fécond en chefs-d'œuvre : celui du Jugement, de l'Enfer, du *Dies irae*. En dépit de l'absence totale de toute conception religieuse à l'arrière-plan des *Prisons*, ces gouffres noirs et ces graffiti lugubres n'en sont pas moins le seul et grandiose équivalent que l'art baroque italien ait donné du terrible entonnoir et du *lasciate ogni speranza* de Dante. Élie Faure dans son *Histoire de l'Art* avait noté en passant que l'auteur des *Carceri* restait dans la grande tradition du *Jugement Dernier* de Michel-Ange, et cela est vrai même du seul point de vue des perspectives tombantes et de l'aménagement de l'espace, et plus vrai encore du point de vue des perspectives intérieures. L'œuvre de Michel-Ange, imprégnée par la pensée dantesque, semble avoir servi d'intermédiaire entre les *Prisons* toutes laïques de Piranèse et les vieilles conceptions sacrées de la Justice immanente. Aucun Dieu, il est vrai, n'assigne dans les *Carceri* leur place aux damnés le long des étages de l'abîme, mais son omission même n'y rend que plus tragique l'image des ambitions démesurées et du perpétuel échec de l'homme. Ces lieux de réclusion d'où sont éliminés le temps et les formes de la nature vivante, ces chambres closes qui deviennent si vite des chambres de torture, mais dont la plupart des habitants semblent dangereusement et obtusément à l'aise, ces gouffres sans fond, et cependant sans issue, ne sont pas une prison quelconque : ils sont nos enfers.

« Le Danemark est une prison », dit Hamlet. « Alors, le monde en est une », rétorque le plat Rosencranz, damant pour une fois le pion au prince vêtu de noir. Faut-il supposer à Piranèse une conception du même genre, la vision distincte d'un univers de prisonniers ? Pour nous, assombris par deux siècles de plus d'aventure humaine, nous ne reconnaissons que trop ce monde borné et cependant infini où grouillent de minuscules et obsédants fantômes : nous reconnaissons le cerveau de l'homme. Nous ne pouvons pas ne pas songer à nos théories, à nos systèmes, à nos constructions mentales magnifiques et vaines dans les recoins desquelles finit toujours par se tapir un supplicié. Si ces *Prisons* qui furent longtemps quelque peu négligées attirent comme elles le font l'attention du public moderne, ce n'est peut-être pas seulement, comme l'a dit Aldous Huxley, parce que ce chef-d'œuvre de contrepoint architectural préfigure certaines conceptions de l'art abstrait, c'est surtout parce que ce monde factice, et pourtant sinistrement réel, claustrophobique, et pourtant mégalomane, n'est pas sans nous rappeler celui où l'humanité moderne s'enferme chaque jour davantage, et dont nous commençons à reconnaître les mortels dangers. Quelles qu'aient pu être pour leur auteur les implications quasi métaphysiques des *Carceri* (ou au contraire leur totale absence), il existe, parmi les propos tombés des lèvres de Piranèse, une phrase, prononcée peut-être sur le ton de la plaisanterie, qui indique qu'il n'était pas ignorant des côtés démoniaques de son propre génie : « J'ai besoin de grandes idées, et je crois que si l'on m'ordonnait le plan d'un nouvel univers, j'aurais la folie de l'entreprendre. » Une fois dans sa vie, consciemment ou non, l'artiste a tenu cette gageure presque archimédienne qui consiste à tracer d'un monde uniquement construit par le pouvoir ou le vouloir de l'homme une série d'épures : il en est résulté les *Prisons*.

MARGUERITE YOURCENAR

POÉSIE

J'ai accepté pour la poésie l'hommage qui lui est ici rendu, et que j'ai hâte de lui restituer.

La poésie n'est pas souvent à l'honneur. C'est que la dissociation semble s'accroître entre l'œuvre poétique et l'activité d'une société soumise aux servitudes matérielles. Écart accepté, non recherché par le poète, et qui serait le même pour le savant sans les applications pratiques de la science.

Mais du savant comme du poète, c'est la pensée désintéressée que l'on entend honorer ici. Qu'ici du moins ils ne soient plus considérés comme des frères ennemis. Car l'interrogation est la même qu'ils tiennent sur un même abîme, et seuls leurs modes d'investigation diffèrent.

Quand on mesure le drame de la science moderne découvrant jusque dans l'absolu mathématique, ses limites rationnelles ; quand on voit, en physique, deux grandes doctrines maîtresses poser l'une un principe général de relativité, l'autre un principe quantique d'incertitude et d'indéterminisme qui limiterait à jamais l'exactitude même des mesures physiques ; quand on a entendu le plus grand novateur scientifique de ce siècle, initiateur de la cosmologie moderne et répondant de la plus vaste synthèse intellectuelle en termes d'équations, invo-

quer l'intuition au secours de la raison et proclamer que « l'imagination est le vrai terrain de germination scientifique », allant même jusqu'à réclamer pour le savant le bénéfice d'une véritable « vision artistique » — n'est-on pas en droit de tenir l'instrument poétique pour aussi légitime que l'instrument logique ?

Au vrai, toute création de l'esprit est d'abord « poétique » au sens propre du mot ; et dans l'équivalence des formes sensibles et spirituelles, une même fonction s'exerce, initialement, pour l'entreprise du savant et pour celle du poète. De la pensée discursive ou de l'ellipse poétique, qui va plus loin, et de plus loin? Et de cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition, qui donc plus tôt remonte et plus chargé de brève phosphorescence? La réponse n'importe, le mystère est commun. Et la grande aventure de l'esprit poétique ne le cède en rien aux ouvertures dramatiques de la science moderne. Des astronomes ont pu s'affoler d'une théorie de l'univers en expansion ; il n'est pas moins d'expansion dans l'infini moral de l'homme — cet univers. Aussi loin que la science recule ses frontières, et sur tout l'arc étendu de ces frontières, on entendra courir encore la meute chasseresse du poète. Car si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, « le réel absolu », elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension, à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même. Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice,

et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et d'associations étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Être, le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science. Est-il chez l'homme plus saisissante dialectique et qui de l'homme engage plus? Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique, il advient au poète de relever là le métaphysicien; et c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie « fille de l'étonnement », selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut le plus suspecte.

Mais, plus que mode de connaissance, la poésie est d'abord mode de vie — et de vie intégrale. Le poète existait dans l'homme des cavernes, il existera dans l'homme des âges atomiques : parce qu'il est part irréductible de l'homme. De l'exigence poétique, exigence spirituelle, sont nées les religions elles-mêmes, et, par la grâce poétique, l'étincelle du divin vit à jamais dans le silex humain. Quand les mythologies s'effondrent, c'est dans la poésie que trouve refuge le divin ; peut-être même son relais. Et jusque dans l'ordre social et l'immédiat humain, quand les porteuses de pain de l'antique cortège cèdent le pas aux porteuses de flambeaux, c'est à l'imagination que s'allume encore la haute passion des peuples en quête de clarté.

Fierté de l'homme en marche sous sa charge d'éternité! Fierté de l'homme en marche sous son fardeau d'humanité, quand pour lui s'ouvre un humanisme nouveau, d'universalité réelle et d'intégralité psychique... Fidèle à son office, qui est

l'approfondissement même du mystère de l'homme, la poésie moderne s'engage dans une entreprise dont la poursuite intéresse la pleine intégration de l'homme. Il n'est rien de pythique dans une telle poésie. Rien non plus de purement esthétique. Elle n'est point art d'embaumeur ni de décorateur. Elle n'élève point des perles de culture, ne trafique point de simulacres ni d'emblèmes, et d'aucune fête musicale elle ne saurait se contenter. Elle s'allie, dans ses voies, la beauté, suprême alliance, mais n'en fait point sa fin ni sa seule pâture. Se refusant à dissocier l'art de la vie, ni de l'amour la connaissance, elle est action, elle est passion, elle est puissance, et novation toujours qui déplace les bornes. L'amour est son foyer, l'insoumission sa loi, et son lieu est partout, dans l'anticipation. Elle ne se veut jamais absence ni refus. Elle n'attend rien pourtant des avantages du siècle. Attachée à son propre destin, et libre de toute idéologie, elle se connaît égale à la vie même, qui n'a d'elle-même à justifier. Et c'est d'une même étreinte, comme une seule grande strophe vivante, qu'elle embrasse au présent tout le passé et l'avenir, l'humain avec le surhumain, et tout l'espace planétaire avec l'espace universel. L'obscurité qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature propre qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore : celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain. Son expression toujours s'est interdit l'obscur, et cette expression n'est pas moins exigeante que celle de la science.

Ainsi, par son adhésion totale à ce qui est, le poète tient pour nous liaison avec la permanence

et l'unité de l'Être. Et sa leçon est d'optimisme. Une même loi d'harmonie régit pour lui le monde entier des choses. Rien n'y peut advenir qui par nature excède la mesure de l'homme. Les pires bouleversements de l'histoire ne sont que rythmes saisonniers dans un plus vaste cycle d'enchaînements et de renouvellements. Et les furies qui traversent la scène, torche haute, n'éclairent qu'un instant du très long thème en cours. Les civilisations mûrissantes ne meurent point des affres d'un automne, elles ne font que muer. L'inertie seule est menaçante. Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance. Et c'est ainsi que le poète se trouve aussi lié, malgré lui, à l'événement historique. Et rien du drame de son temps ne lui est étranger. Qu'à tous il dise clairement le goût de vivre ce temps fort! Car l'heure est grande et neuve, où se saisir à neuf. Et à qui donc céderions-nous l'honneur de notre temps ?...

« Ne crains pas », dit l'Histoire, levant un jour son masque de violence — et de sa main levée elle fait ce geste conciliant de la Divinité asiatique au plus fort de sa danse destructrice. « Ne crains pas, ni ne doute — car le doute est stérile et la crainte est servile. Écoute plutôt ce battement rythmique que ma main haute imprime, novatrice, à la grande phrase humaine en voie toujours de création. Il n'est pas vrai que la vie puisse se renier elle-même. Il n'est rien de vivant qui de néant procède, ni de néant s'éprenne. Mais rien non plus ne garde forme ni mesure, sous l'incessant afflux de l'Être. La tragédie n'est pas dans la métamorphose elle-même. Le vrai drame du siècle est dans l'écart qu'on laisse

croître entre l'homme temporel et l'homme intemporel. L'homme éclairé sur un versant va-t-il s'obscurcir sur l'autre ? Et sa maturation forcée, dans une communauté sans communion, ne sera-t-elle que fausse maturité?... »

Au poète indivis d'attester parmi nous la double vocation de l'homme. Et c'est hausser devant l'esprit un miroir plus sensible à ses chances spirituelles. C'est évoquer dans le siècle même une condition humaine plus digne de l'homme originel. C'est associer enfin plus hardiment l'âme collective à la circulation de l'énergie spirituelle dans le monde... Face à l'énergie nucléaire, la lampe d'argile du poète suffira-t-elle à son propos ? Oui, si d'argile se souvient l'homme.

Et c'est assez, pour le poète, d'être la mauvaise conscience de son temps.

SAINT-JOHN PERSE

LA QUESTION LA PLUS PROFONDE

II

Nous nous interrogeons sur notre temps. Cette interrogation a ses caractères propres. Elle est pressante, nous ne pouvons un instant nous passer d'interroger. Elle est totale, ne cherchant en tout à mettre au jour que la question de tout. Elle porte sur notre temps qui la porte. Enfin, nous *nous* interrogeons en interrogeant ce temps.

Ce dernier trait a été vivement mis en lumière. Toute question renvoie à quelqu'un qui questionne, c'est-à-dire à cet être que nous sommes et qui seul a la possibilité de questionner ou encore de venir en question. Un être comme Dieu (par exemple) ne pourrait se mettre en question, il ne questionnerait pas ; la parole de Dieu a besoin de l'homme pour devenir question de l'homme. Quand Jahveh demande à Adam après la faute : « Où es-tu ? », cette question représente que l'homme désormais ne peut plus être trouvé ni situé que dans le lieu de la question. L'homme est dès lors question pour Dieu même, qui ne questionne pas.

Dans cette interrogation pressante, toujours totale, portant sur notre temps et qui est notre possibilité, venant de nous et nous visant en tout ce qu'elle vise, pourquoi, loin de nous sentir interrogés, sommes-nous pris dans un mouvement démesuré d'où tout caractère de question semble avoir disparu ? Pourquoi, lorsque nous questionnons, est-ce déjà à la force démesurée de la question que — dans le meilleur des cas — nous répondons, une question qui n'est celle de personne et qui nous conduit à ne nous identifier avec personne ? Cela est notre expérience de la question la plus profonde. Elle nous prend à parti sans nous concerner. Nous

la portons, nous qui sommes par excellence les porteurs de la question, et elle fait en sorte qu'elle ne nous importe pas. C'est comme si, dans la question même, nous étions aux prises avec ce qui est autre que toute question ; comme si, ne venant que de nous, elle nous exposait à quelque chose de tout autre que nous. Interrogation qui n'interroge pas, qui ne veut pas de réponse et nous attire dans l'irresponsabilité et l'esquive d'une fuite tranquille.

Cela peut être indiqué d'autre manière : le pouvoir *personnel* de questionner ne lui suffit pas. La *maîtrise* cesse d'être la manière authentique d'y faire face. Elle est, même exprimée, toujours implicite, et maniée plutôt que considérée, disposant de nous lorsque nous disposons d'elle et nous transformant, à notre insu ou par notre connaissance même, en manœuvres de la question. En même temps, elle ne se dérobe pas, les questions abondent visiblement, les réponses aussi ; chacun y prend part ; mais cette évidence et cette multiplicité ne paraissent être là que pour nous détourner de l'ensemble des questions qui alors ne nous atteint que par le soupçon que nous avons de ce détour même. (La question nous questionne en ce détour qui nous détourne d'elle et de nous.)

De là que, lorsque la question vient à s'affirmer manifestement comme question d'ensemble, dans tous les grands mouvements dialectiques propres à notre temps, elle nous déçoit par sa pauvreté abstraite, pauvreté qui se renverse aussitôt en exigence, car cette abstraction est nous-mêmes, est notre vie même, notre passion et notre vérité, chaque fois qu'elle nous force à nous porter, impersonnellement, vers la question d'ensemble que nous portons. De cette puissance abstraite, impersonnelle, nous souffrons ; nous en sommes tourmentés, peu heureux ; nous la jugeons pauvre, et elle est pauvre ; même notre langage abstrait exerce contre nous une contrainte qui nous sépare cruellement de nous — et pourtant, de cette abstraction, nous devons répondre, et nous reconnaissons en elle notre vérité d'ensemble, qui nous questionne.

Cela ne suffit pas : cette vérité d'ensemble, pauvre et abstraite, qui nous rend pauvres et abstraits, ne nous

atteint pas comme vérité, mais comme question, et en celle-ci semble toujours être au travail quelque chose de plus profond, la question la plus profonde présente dans le détour même qui nous détourne d'elle et de nous. Autrement dit, lorsque nous arrivons au terme qui est la question de tout, celle-ci se dissimule à nouveau dans la question de savoir si la question d'ensemble est la question la plus profonde.

*

Ce débat entre la question d'ensemble et la question la plus profonde est le débat où vient en question la dialectique. Pour la dialectique, ce débat lui appartient encore : la question la plus profonde n'est qu'un moment de la question d'ensemble, elle est ce moment où la question croit qu'il est de sa nature d'élaborer une question ultime, une dernière question, question de Dieu, question de l'être, question de la différence entre l'être et l'étant. Mais, pour la dialectique, il n'y a pas de question terminale. Là où nous terminons, nous commençons. Là où nous commençons, nous ne commençons vraiment que si le commencement est à nouveau au terme de tout, c'est-à-dire le résultat — le produit — du mouvement du tout. C'est l'exigence circulaire. L'être se déploie comme le mouvement tournant en cercle, et ce mouvement va du plus intérieur au plus extérieur, de l'intériorité non développée à l'extériorisation qui l'aliène et de cette aliénation qui l'extériorise jusqu'à la plénitude accomplie et réintériorisée. Mouvement sans fin et cependant toujours déjà achevé. L'histoire est la réalisation infinie de ce mouvement toujours déjà accompli.

La dialectique est donc toujours prête à commencer avec n'importe quelle question particulière, de même que l'on peut commencer à parler avec n'importe quel mot. Nous avons toujours déjà commencé, et nous avons toujours déjà parlé. Ce « toujours déjà » est le sens de tout commencement qui n'est que recommencement. Cependant, lorsque nous nous interrogeons sur notre temps, interrogés en lui et par lui, nous éprouvons l'impossibilité de nous en tenir, en commen-

çant, à une question particulière. Toute question, aujourd'hui, est déjà la question de tout. Cette question d'ensemble qui ne laisse rien en dehors et qui nous confronte constamment avec tout, nous obligeant à nous intéresser à tout et *seulement* à tout, dans une épuisante passion abstraite, est présente pour nous en toutes choses, elle est la seule présence, elle se substitue à tout ce qui est présent. Nous ne voyons plus des hommes, nous ne manions plus des choses, nous ne parlons pas par mots particuliers ou par figures singulières : là où nous voyons des hommes, c'est la question d'ensemble qui nous dévisage ; c'est elle que nous manions et qui nous manie ; c'est elle qui nous atteint dans chaque parole, nous faisant parler pour mettre en question tout le langage et ne nous laissant rien dire que pour tout dire et tout ensemble. Lorsque, donc, nous nous interrogeons sur notre temps, c'est à la question de tout que nous nous heurtons en premier lieu, ce qui revient à dire que la première question, celle contre laquelle nous nous portons, tête baissée plutôt que tête haute, est la question de la dialectique, celle de sa validité et de ses limites ou, pour reprendre le titre du livre de Sartre : critique de la raison dialectique.

Question essentielle et même rigoureusement la seule ; d'où sa rigueur et sa cruauté ; mais, en même temps, nullement privilégiée et même récusée, comme question particulière, par la dialectique même. Celle-ci, en effet, n'a pas à être justifiée, de même qu'elle ne permet pas qu'on lui fasse seulement une part : tout vient à elle, elle est cette venue du tout. Injustifiée donc, en ce sens qu'elle est le mouvement par lequel elle s'engendre en dissolvant toute justification particulière, toute exigence d'intelligibilité théorique ou immédiate, la dialectique s'affirme comme la mise en question de tout qui ne saurait être mise en question, puisque tout ce qui la conteste vient d'elle-même et revient à l'intérieur de cette contestation dont elle est le mouvement qui s'accomplit : indépassable dépassement.

Mais, si toute possibilité passe par l'exigence dialectique et ne passe que par elle, qu'en est-il alors de la question la plus profonde ? Celle-ci n'est nullement gênée par une telle omnipotence. Il lui est même nécessaire que la dialectique

ait pris possession de tout, car elle est au plus près d'elle-même lorsque tout lui est retiré pour s'affirmer. Elle est la question qui ne se pose pas. Quand la dialectique règne, rassemblant toutes choses dans l'unique question d'ensemble, quand, par son accomplissement, tout s'est fait question, alors se pose la question qui ne se pose pas. D'un côté, elle n'est que l'ombre de la question de tout, une ombre de question, l'illusion qu'il reste encore à questionner lorsqu'il n'y a plus de question, en ce sens la plus superficielle, la plus trompeuse, d'un autre côté la plus profonde, parce qu'elle ne semble pouvoir être pensée et formulée que si nous faisons toujours un pas en arrière, vers cela qui demande à être pensé, même lorsque tout, le tout, est pensé.

C'est bien pourquoi « la question la plus profonde » est toujours réservée : maintenue en réserve jusqu'à ce tournant du temps où l'époque tombe et où s'achève le discours. A chaque changement d'époque, elle paraît un instant émerger. A chaque révolution, elle paraît si étroitement se confondre avec la question historique qu'elle ne fait plus question : un instant, tout est clair, tout est dit, la vérité d'ensemble est là, qui décide de tout. Au contraire, lorsqu'elle fait l'objet d'une problématique spéciale, lorsque, question ultime, elle se pose ouvertement comme question de Dieu, question de l'être, cette prééminence signifie plutôt sa mise à l'écart, son entrée dans une région où ce que l'on saisit d'elle la laisse échapper. Nous comprenons donc pourquoi aujourd'hui où la dialectique prend possession de tout, cette nécessité d'interroger qui nous presse en nous portant vers la question d'ensemble, nous presse aussi en nous attirant, d'une manière instante, dans cette question qui ne se pose pas et que nous appelons, par défi, par dérision et par rigueur, la question la plus profonde.

(A suivre.)

MAURICE BLANCHOT

« VOTRE SOLIDITÉ »

Au pays des merveilles, le quadrille des langoustes tourne la tête de la pauvre Alice. Mais qui aurait cru Jean-Paul Sartre poursuivi à trente ans par une langouste imaginaire ? Était-ce pour avoir essayé la mescaline, ou pour avoir inventé un système philosophique ? Avec un plaisant mélange d'humour et d'irritation, Simone de Beauvoir, sans examiner plus avant, règle leur compte aux crustacés, littéraires ou autres, et ils disparaissent. Voilà de ces anecdotes qui enchantent les lecteurs de Mémoires. Ont-ils raison ? A-t-on le droit de chercher dans l'histoire d'une vie la petite histoire ou les petites histoires ? L'entreprise qui, selon Jean-Jacques, n'eut jamais d'exemple — mais il se vante — a fait naître chez le lecteur une confusion entre mémoires et confessions. Tout se passe comme s'il y avait toujours un aveu pénible à faire, comme si la vérité devait toujours être coupable, et le souvenir nécessairement un remords. Les *Mémoires d'une Jeune Fille rangée* ont démenti ce schéma candide. Courageuse, intelligente et droite, la petite Simone n'est coupable de rien. La vie a tort envers elle, et non pas elle envers la vie. Encore est-ce beaucoup dire. Sauf qu'elle lui tue sa première, sa meilleure amie, et la prive d'un héritage bourgeois, la vie au départ ne lui refuse pas grand-chose. Il est même bien possible que ces deux agressions, ressenties comme telles, aient été le tremplin de sa libération : matériellement, puisqu'elle gagne sa vie, elle ne doit plus rien à personne, et moralement ou socialement, pourquoi respecterait-elle des conventions auxquelles elle ne croit plus, et qui ont anéanti Zaza ? Somme toute, Zaza paie de sa mort la liberté de Simone, et cette remarque sur laquelle s'achèvent les *Mémoires* est significative. Il faut que le mythe de la réversibilité soit ancré

bien profond pour qu'il éclate ainsi, au seuil d'une existence en grande partie acharnée à détruire les mythes.

La Force de l'Age[1] reprend où se sont arrêtés les *Mémoires*. Vingt et un ans et l'agrégation de philosophie en 1929, en 1943 le premier roman publié, en 1944 le livre qui s'achève avec la libération de Paris et les trente-six ans de l'auteur : la force de l'âge est en ces quinze années pleinement atteinte. Six cents pages pour quinze ans de vie, c'est beaucoup, et peu. Beaucoup si l'on considère que le tri n'est pas fait entre l'essentiel et le secondaire; peu, dans la mesure où l'on voudrait connaître mieux un certain nombre des personnages cités, et dans la mesure où une part de l'existence est laissée volontairement dans l'ombre. Ici intervient l'équivoque entre la mémoire au féminin singulier et les mémoires au masculin pluriel. Le droit le plus strict de celui qui parle est de choisir ce qu'il apporte à son propre dossier. Simone de Beauvoir s'explique sur ses silences : elle n'a pas à établir, à travers le sien, le dossier des autres. Mais, en dépit d'une honnêteté farouche, l'équivoque demeure. Un écrivain qui se masque dans ses romans s'avoue parfois dans ses mémoires. Or l'inverse peut être vrai, et il suffit de lire les romans de Simone de Beauvoir — par exemple *L'Invitée* — pour combler les silences des *Mémoires*. Un des aspects passionnants de *La Force de l'Age* est d'ailleurs la manière dont l'auteur analyse sa première œuvre et précise ce qui est emprunté à la réalité, et ce qui est déformation, démonstration, ou invention pure. On s'aperçoit que Simone de Beauvoir est faite pour dire la vérité, et uniquement la vérité. Invente-t-elle un personnage, ou la moitié d'un personnage, on n'y croit pas. On se demandait toujours comment Pierre et Françoise pouvaient avoir pareil attachement pour l'odieuse Xavière. Mais l'odieuse Xavière n'existe pas, et les modèles de Pierre et de Françoise étaient attachés à une fille toute jeune, instable et révoltée, qui, bien sûr, était Olga. L'odieux est surajouté. Personne n'a jamais cru davantage que Françoise avait tué Xavière, ni même son fantôme. Ici les mémoires rejoignent la confession : Simone de Beauvoir avoue s'être

1. Gallimard.

débarrassée de l'idée de l'autre et de l'idée de meurtre comme Gœthe de l'idée de suicide, ou comme les Hébreux des serpents du désert : avec un simulacre dressé. Mais Gœthe a peut-être eu vraiment la tentation du suicide, alors que, chez elle, l'idée de meurtre ne paraît nourrie que de logique et de raison raisonnante, aliments sans calories. Même aux serpents il faut de la chair et du sang. Le simulacre s'est écroulé tout de suite. N'importe, il reste Françoise, qui n'est pas un simulacre. Vive, ardente, sérieuse, infatigable, vous la reconnaissez, c'est elle qui dans *La Force de l'Age* parcourt la France à pied — quarante kilomètres par jour — déjeune d'une tablette de chocolat et d'un petit pain, couche sous la tente, ou même à la belle étoile, roulée dans une couverture, n'a jamais froid, jamais faim, n'est jamais malade, jamais inquiète, et ne s'embarrasse ni de famille ni d'amour. Une fois pour toutes, elle a réglé la première question en quittant sa famille, et la seconde en concluant pour la vie avec Jean-Paul Sartre le pacte de l'union totale et de l'absolue liberté, ce qui est admirable. Pas de mariage, pas d'enfant, pas d'installation commune, ni de résidence fixe, et le métier uniquement comme nécessité passagère. Pour but, pour vocation première et dernière, écrire, ou plutôt devenir écrivain.

Car écrire ne dit pas assez. On peut écrire en demeurant professeur ou diplomate. On devient écrivain lorsque toute autre occupation, toute autre forme de vie disparaissent devant la vie qui consiste à écrire des livres qui sont publiés, vous engagent, vous transforment, et vous font exister par rapport à eux. Il suffirait par conséquent — et là serait justifiée la fameuse expression existentialiste de « projet » — il suffirait pour devenir écrivain de se mettre à écrire, accumulant devant soi, comme une dynamite d'un nouveau genre, une masse de papier régulièrement noirci, pour qu'un jour le griffonnage explose et fasse sauter l'invisible paroi qui sépare du monde ordinaire le monde de la littérature. Celui qui écrit se reconnaît alors écrivain et pénètre dans son royaume. Eh bien non. Et la faculté naturelle d'écrire, le don a priori étant de toute manière supposés — autrement, qui s'engagerait dans pareil martyre ? — le projet ne

suffit pas. Il faut encore autre chose, et cette autre chose semble bien être — contradictoirement — un manque, une faille dans la belle architecture du projet. Là-dessus le témoignage de Simone de Beauvoir est capital. Car la littérature, la vraie, fit son apparition dans ce qu'elle écrivait lorsqu'elle fut enfin privée de l'équilibre qu'elle avait construit, lorsque sa vie se dérégla. En 1939 la guerre, en 1940 l'invasion, lui arrachèrent la présence de Jean-Paul Sartre et opérèrent la première brèche dans un bonheur qui durait depuis dix ans. Elle demeura seule avec des phantasmes, elle eut à reconstruire une passion qu'elle ne pouvait plus vivre. Elle n'écrivait plus dans le vide, le déclic était donné, là encore une fois pour toutes.

Ce qui précéda, vie provinciale ou parisienne, voyages, lectures, spectacles, amitiés, rencontres, ce qui suivit, se déroule comme un long documentaire personnel en surimpression sur des événements que tous les gens de son âge ont vécus. Il recoupe en partie des livres comme *Notre Avant-Guerre* de Robert Brasillach. Mais l'accent en est si différent qu'il faut un effort pour se convaincre qu'il ne s'agit pas d'un autre monde. L'amère et nonchalante nostalgie du garçon qui savait à trente ans, par quelle étrange prescience, sa vie perdue, n'a rien à voir avec la furieuse joie de vivre, les certitudes conquérantes, l'insatiable appétit de bonheur qui rayonnent de ces six cents pages. Qui fut à Delphes plus heureux, à Mycènes plus ébloui ? Qui fut jamais, en aucune circonstance, pluie, soleil, froid, nuit, solitude, qui fut jamais plus inébranlable que cette femme ? C'est elle qu'on devrait appeler, s'il lui fallait un titre : « Votre Solidité ».

Une autre remarque s'impose : au terme des quinze années pendant lesquelles Simone de Beauvoir a conquis son métier, rien ne permet de prévoir en elle ce qui la fera d'un seul coup exister dans l'opinion publique : son rôle de champion des femmes. Dans sa vie personnelle, le problème ne se pose pas. Dire qu'elle l'esquive serait faux. Elle ne rencontre aucune des difficultés propres à la condition de femme, par chance d'abord, par décision ensuite. Sa chance, c'est de vivre auprès d'un homme qui ne la considère ni comme une madone, ni comme une maîtresse, ni comme une servante,

ni comme une moitié ou un double de lui-même, mais comme un être humain autonome. Ce rapport idéal, mariage des esprits vrais, à combien de femmes fut-il donné de l'établir ? Mme de Staël l'a manqué, George Sand ne l'a pas réussi. S'il est exact, inversement, qu'il ne vous arrive jamais que ce qui vous ressemble, on se persuade que la chance de Simone de Beauvoir est moins une chance que l'exercice d'un instinct supérieur, à qui s'ajoute une rare force de caractère. Comment donc est-elle passée, en son cœur, de l'indifférence à la révolte, comment s'est-elle découvert une solidarité, solidarité que la plupart des femmes n'ont jamais à apprendre parce qu'elles la ressentent sitôt qu'elles rencontrent l'amour, et quelquefois avant ? La soudaineté et, en même temps, la lenteur de son évolution sont surprenantes. La rupture d'équilibre de 1939 l'a précipitée de son bonheur personnel dans le malheur commun. La stupeur avec laquelle elle accueille les obstacles, séparation, angoisse, en dit long sur son innocence. Il y a quelque chose d'enfantin dans son étonnement, dans le regard nouveau qu'elle porte sur les gens, sur la mort, sur le malheur; il y a révélation et conversion. Cela existe donc, le malheur d'être au monde, malgré la bonne volonté, ou la volonté ? On dirait qu'elle a jusque-là vécu comme les éperviers et les faucons du temps jadis, sage au poing du fauconnier, aveuglée par la réussite de sa propre vie. Mais c'est un bel oiseau de chasse. Vienne le destin qui la dessille, elle tourne longuement au-dessus de ce qu'elle n'avait jamais aperçu et qui maintenant la fascine, pour fondre enfin, au plus juste, sur la proie d'élection. Dans *La Force de l'Age*, tout se décide, et rien n'est encore joué. On n'assiste qu'au premier envol. La découverte de la proie, la prise de conscience du scandale : être femme, ce sera pour la prochaine fois.

DOMINIQUE AURY

L'ENFER, LE TEMPS

La Route des Flandres n'est pas le roman de la pure mémoire. Enfin couché avec Corinne, qui six ans durant l'obséda, Georges ne se contente pas de monologuer les souvenirs qui l'assaillent. Il les précise, éclaire, explique, corrige au lieu de les restituer sans commentaires, tels que la mémoire les lui fournit. Bien abritées derrière, je veux dire : *entre* les parenthèses (elles fourmillent dans ce roman, plusieurs centaines), la réflexion critique, l'intelligence, une puissance aiguë, active et pourvoyeuse d'idées, troublent l'écoulement précipité des souvenirs. Georges ne se laisse pas oublier quand se déroule sa mémoire. Ni Claude Simon. Il se peut que le lecteur ne trouve pas vite la raison des passages, à jets continus, du « je » au « il », pourquoi succèdent, à des propos que Georges rapporte à la première personne, des pages que Simon écrit à la troisième. Il suffit, pourtant, d'observer que la *manière* du roman ne change pas, selon que parle Georges ou que Simon raconte. Jamais, dans le déroulement de son cours, nous ne découvrons que la composition et le style du livre sont différents de ce qu'ils étaient aux premières pages. Quel est le sens de cette constante que, selon l'heure, on juge obstinée ou superbement monotone ? Sans doute que Georges *est* Claude Simon, comme M^me^ Bovary le romancier que l'on sait[1]. Et l'on ne résiste pas à écrire : Simon est mémoire de Georges, ou Georges, mémoire de Simon. Voici qui semble non moins évident : le romancier a conçu, entre autres desseins, celui de montrer que les mécanismes de la création romanesque sont identiques à ceux de la mémoire.

Elle sécrète donc le roman, non, elle l'expulse, si abrupte

1. Cette précision permet d'entendre mieux la confidence, banale d'apparence, que Simon a faite aux journalistes : « Je suis incapable d'inventer quoi que ce soit. »

ou seulement vive la façon dont les souvenirs s'enchaînent, et j'ai, un moment, penché à croire qu'il suffirait de supprimer les parenthèses pour connaître la nature de la mémoire, c'est-à-dire son secret, sa façon intime et comme immobile d'exister, comment elle est, par exemple, plus encore que la source du roman, le roman lui-même avant que l'écriture ne s'en empare et le contraigne pour le fixer. Espoir déçu car Simon, hors les parenthèses, recourt constamment aux expressions que Robbe-Grillet, pour d'autres fins, justement employait : *puis, à ce moment, maintenant, un peu plus tard, un peu plus tôt....* Or la mémoire ne pense pas le temps, c'est-à-dire pense en dehors du temps, *pense* (par) *images*, qui lui viennent découpées et qui s'accouplent. Le temps n'est pas le lieu de ses exercices, mais l'espace, de sorte qu'il faut regretter la présence de ces expressions quand le propos de Simon était d'abolir la perspective du temps. Je concède qu'il n'en est pas de plus imprécises ni de plus sournoises, mais force est de constater qu'elles fabriquent, toutes déroutantes (au sens propre du mot) qu'elles sont, une fausse durée qui nous accroche et à laquelle, à notre tour, nous nous accrochons. Qu'est-ce à dire ? Simon n'a pas aboli la perspective du temps : si l'entreprise est possible, elle l'eût conduit à nier le temps. Il a seulement, ce qui est considérable, remplacé par une autre, singulière et jusqu'ici sans exemple, cette perspective du temps. Pour écrire le vrai roman de la mémoire, il eût fallu qu'il se passât de ces expressions que j'ai dites. Alors il aurait plongé le lecteur dans un temps sans passé, ni présent, ni avenir, sans référence d'aucune sorte, sans perspective, justement, c'est-à-dire dans le vrai temps de la mémoire, qui n'est rien d'autre que le temps de l'absence de temps. C'est la *fausse durée* créée par ces expressions qui nous retient d'une totale fascination, d'un complet désarroi et vertige. Je ne dis pas que la tentative de rendre le monde particulier de la mémoire pouvait réussir ni qu'elle le peut encore. Je constate seulement que Simon donne à voir autre chose : pour la première fois en littérature, les mécanismes par lesquels la mémoire se fait langage, ici un roman, cette *Route des Flandres*. Non pas, donc, la mémoire telle qu'elle est (immobile, avons-nous

dit : ce qui suggère une activité qui nous échappe), mais telle qu'elle *se fuit*, pour reprendre un mot dont Montaigne a fait la fortune : la mémoire comme *passage*.

C'est elle qui commande et le style et la structure du roman. Résumons-le : Georges est donc couché avec Corinne, c'est la nuit ; il voit le passé qu'il a vécu ; Simon, certains moments, se substitue à lui : on l'a dit, deux êtres une seule mémoire. Cavalier dans les Ardennes, Georges, quelque six ans avant cette nuit, a fait la guerre sous les ordres du capitaine de Reixach, son cousin par lointaine alliance. Il compte trois camarades : Wack, Blum, Iglesia. Ce dernier a connu Reixach dans le civil, quand le capitaine, abondonnant l'armée pour complaire à Corinne, sa très jeune femme, s'est adonné à l'élevage des pur-sang. Le jockey Iglesia, devenu le jockey de Reixach, est aujourd'hui, à la guerre, l'ordonnance du capitaine. Wack mourra, rongé par la maladie, et aussi Reixach, d'une rafale de mitraillette. Témoin de la mort de son chef, Georges ne peut oublier — jamais n'oubliera — son dernier geste : le corps déjà troué, il a brandi, noblement ou dérisoirement ou absurdement (« Comment savoir? Comment savoir ? », demande Georges et, une fois, « Que savoir ? ») un inutile sabre. D'une certaine façon, sa mort rappelle celle de son ancêtre qui, cent cinquante ans plus tôt, aux frontières pyrénéennes, a vécu, tout comme son descendant de *La Route des Flandres*, la déroute des régiments ; il avait dérogé aux lois de sa caste en commerçant et, devenu Conventionnel, commissaire aux armées, il a précipité la retraite de ses soldats pour rentrer chez lui, retrouver sa femme (jeune comme Corinne) et trouver (l'a-t-il cherchée ?) la mort. Mais quelle mort ? Sabine, la mère de Georges, a hérité de quelques portraits ; l'un d'eux représente le Conventionnel : un tableau qui a mal vieilli, la peinture s'en est écaillée à la hauteur de la tempe, puis a coulé, on dirait du sang. Or Sabine raconte que l'ancêtre s'est suicidé ; mais pourquoi ? (Comment savoir ? Comment savoir ? Que savoir ?) Il tenait un pistolet quand on l'a découvert mort et peut-être le lui a-t-on glissé dans la main, après qu'on l'eut assassiné. De plus, il était tout nu : peut-on se suicider ainsi, tout nu, à même les tapis ? Peut-être faut-il

imaginer (et Blum furieusement donne dans ces images) que la femme de l'ancêtre, c'est-à-dire l'ancêtre femme de Corinne, a connu des amours honteuses avec un palefrenier (par exemple), toutes semblables, justement, à celles que Corinne mariée a vécues, plus tard, avec Iglesia, cet ancien jockey disgracieux et même laid, devenu l'ordonnance de son mari ; alors il faut imaginer le reste : que l'ancêtre arrivant à l'improviste, le palefrenier a tout juste trouvé le temps de se cacher dans la pièce ; que cette Reixach a tenté de séduire son mari, a peut-être réussi dans son entreprise, le dévêtant et cajolant afin qu'il ne pense pas à regarder de trop près dans la chambre et qu'il oublie ses pressentiments, ou sa certitude, qu'à son visage elle devine. Mais le palefrenier est sorti de sa cachette... Ou bien l'ancêtre, négligeant de faire l'amour ou même après l'avoir fait... Assassinat ou suicide. Comment savoir ? Comment savoir ? Et si, par exemple, la mort du capitaine de Reixach n'est pas aussi une façon de suicide, car enfin Corinne ressemble à l'autre femme du temps de la Révolution et le jockey Iglesia est une façon de palefrenier... Ces pages-là sont parmi les plus étonnantes du roman, qui élargissent jusqu'au malaise, jusqu'au vertige, le champ du doute et du possible. Georges, Iglesia et Blum, lors de nocturnes chevauchées, puis à l'abri de leurs cantonnements et encore dans le train qui les emmène, prisonniers, en Allemagne, enfin tout au long des années qu'ils passent dans le camp, s'ingénient à retrouver ou reconstituer l'histoire des Reixach, l'une proche et l'autre lointaine, la même peut-être, celle, aussi, de leur femme respective, enfin, plus brièvement, l'histoire de ce général, leur chef à tous, qui, ses régiments enfuis, lui aussi s'est suicidé... Iglesia conte la vie du couple, telle qu'il l'a connue ou cru connaître. Georges rapporte ce qu'il sait de cette vieille famille de nobles et que Sabine sa mère lui a rapporté, et rien de ce qu'ils disent n'est plus ni moins fondé que l'histoire imaginée par Blum, le seul qui soit *libre*, puisqu'il n'est pas de la parenté des Reixach, n'a pas couché avec Corinne, mais, comme les deux autres, obsédé, délirant à propos d'accouplements dont la vision l'enfièvre comme elle les enfièvre, étalons sur juments, hommes sur femmes — et la suite.

Tout le roman, page après page, c'est-à-dire son *devenir*, est fait de ce *passé* revu et corrigé par l'esprit. Comment nous est-il présenté ?

Il se déroule (toujours cette image de la « bobine ») dans l'ignorance des lois du langage écrit. Par exemple, on observera que les guillemets qui existent ici manquent ailleurs et qu'ils pourraient fort bien ne jamais prendre place ; certains sont ouverts, qui ne se referment jamais — et le contraire. L'ensemble des phrases qui forme une conversation succède, sans guillemets, à une description, et d'un monologue à un dialogue nous cherchons vainement cette transition typographique. Qu'est-ce à dire ? Simplement que, pour la mémoire, le langage n'est pas un phénomène distinct des phénomènes naturels : la pluie, l'herbe ou le vent... De même les autres signes de ponctuation : tous, on le sait, traduisent un temps, ou rythme : celui de la respiration. A lire *La Route des Flandres*, nous apprenons ou vérifions que la mémoire ne respire pas. Négliger la ponctuation revient à bousculer, dérégler le temps, l'oublier, en quelque sorte, et il arrive que Simon (je veux dire : la mémoire) suscite des pages entières, des suites de propositions, sans jamais qu'il introduise un point ou point-virgule, ou une virgule. C'est qu'il n'y a pas de temps, autrement dit, *de temps morts* pour la mémoire. Elle ne découpe pas, mais aligne et juxtapose, inlassable qu'elle est. Si, de Flaubert à Simon, le grand rêve de l'écrivain est toujours d'« un livre qui tiendrait debout par la force interne du style », il semble qu'avec l'auteur de *La Route des Flandres* ce rêve gagne en précision : il voudrait un livre qui ne soit qu'une seule phrase, immense. Simon, déclarant aux journalistes qu'il répugne de plus en plus aux dialogues, garantit ce que nous avançons ici[1]. Il lui arrive même de brouiller les monologues et de jeter un doute sur l'individualité des discoureurs, comme s'ils étaient interchangeables et, tout de même, comme si comptait le seul discours, une mémoire démentielle.

Aussi fortement que l'absence de ponctuation, il apparaît que la synonymie manifeste la vie de la mémoire : chez

1. Le dialogue établit ces temps morts que nous disions, ces passages, des rythmes différents, bref, un *temps*.

Simon, les adjectifs, qui vont par trois, ne sont pas irremplaçables : je veux dire qu'ils n'ajoutent pas, des uns aux autres, une nuance à la pensée (?), un trait au dessin, une couleur à l'image. C'est que la mémoire ne pense pas : et peut-être a-t-il suffi à chacun de nous de prêter, une fois, attention à sa mémoire pour connaître qu'elle *renchérit* volontiers, plus soucieuse (si tant est que des soucis l'occupent) d'étonner, frapper, confondre, éblouir que de jouer au plus fin. Simon présente ainsi des chiens : « dévorants nettoyant faisant place nette ». Il est vrai aussi que la mémoire qui revoit (ou réentend) une conversation, jamais ne l'écoute toute ni tout entière comme elle s'est dite. De là, dans *La Route des Flandres*, de très nombreuses phrases qui ne vont pas jusqu'au bout et que Simon (la mémoire) interrompt n'importe où, après la dernière syllabe d'un mot qui ne termine pas la phrase ou, plus souvent encore, après la dernière syllabe de ce même mot[1]. Comme si, là encore, la mémoire supportait mal le dialogue, qui, tranchant le discours, introduit le temps ; impatiente, trépignante, incivile, il semble qu'elle veuille abolir le temps dans l'éternité du discours.

Que si l'on passe du style à la composition, le même problème se pose encore, qu'il faut étudier par référence aux mécanismes de la mémoire.

Gardons toujours à l'esprit que le présent, dans *La Route des Flandres*, c'est la nuit avec Corinne, encore qu'il soit moins stable que les critiques ne l'ont dit : Georges-Simon prend ses distances avec lui et certaines pages, dans la dernière partie du livre, relatent des faits postérieurs à la nuit. La preuve en est que la mémoire, pour évoquer ce présent, donne dans des verbes au passé simple. C'est là quelque chose d'important : dans la mesure où le présent a un futur, nous ne lisons jamais *La Route des Flandres* tout entier comme un passé par rapport à ce présent, la nuit. Peu solide, fluctuant, le présent est sans cesse un passé, lui aussi, de sorte qu'il n'offre rien de rassurant, rien d'immobile, et nous

1. On conviendra que l'argument de la fidélité au monde de la mémoire est peut-être moins vulgaire — plus juste — que celui-là : Simon laisse pendantes ses phrases et coupe les mots par souci de rendre le langage parlé.

sommes bien en peine de recréer les perspectives apaisantes du temps, au contraire de ce qui se produit avec les expressions coupables, citées plus haut. Le lecteur se sent perdu, faute de ces perspectives, aussi perdu que Georges, malgré son entreprise de corriger les souvenirs bruts qui l'assaillent. La mémoire, cette toute-puissante et maîtresse, ajoute les souvenirs aux souvenirs sans tenir compte de lui et, en quelque sorte, contre lui.

Elle tire profit des images multiples et uniques, irréductibles les unes aux autres, qu'un même mot fait naître. Ce procédé (si l'on veut) doit nous arrêter quelque temps, car la mémoire n'en utilise pas d'autres, et il explique, très naturellement, la structure de *La Route des Flandres* : une juxtaposition de scènes qui, dans la réalité passée, ne se sont pas succédé. Par exemple, Georges-Simon-la mémoire rapporte la scène au cours de laquelle le jeune homme a tenté de fuir le camp de prisonniers (p. 291) :

« A un moment il (le gardien allemand) tourna le dos et alors je fus dans le fourré haletant courant à quatre pattes une bête à travers les taillis traversant les buissons me déchirant les mains sans même le sentir toujours courant galopant à quatre pattes j'étais un chien la langue pendante galopant haletant... »

L'image du chien, ici, suscite directement, sans transition, sans rien — point, point-virgule, virgule ou, encore, les commodes adverbes : maintenant, ensuite... — une scène, c'est-à-dire une suite d'images, cette fameuse nuit avec Corinne :

« tous deux comme des chiens je pouvais voir sous moi ses reins creusés, râlant, la bouche à moitié étouffée voilant son cri mouillé de salive dans l'oreiller froissé et par delà son épaule sa joue d'enfant... ».

Le premier mot de la seconde citation se place après le dernier de la première et la seule expression « tous deux » assure le lecteur que la mémoire en a terminé avec la relation de la fuite. Dans le roman traditionnel, la deuxième scène serait apparue longtemps et loin après la scène initiale ou quelque formule de temps aurait précédé « tous deux », sans compter que l'auteur serait allé à la ligne ou, encore,

aurait ouvert un chapitre nouveau. Mais la mémoire, on le sait, ignore les perspectives du temps, les transitions, ne parle que par la phrase unique, une seule phrase informant tout un livre et que rien ne coupe ni aucun mot n'achève vraiment. On sait aussi, à présent, que les formules du temps ne sont pas son fait mais celui de l'auteur quand il oublie de s'oublier et de laisser parler la mémoire en lui, au détriment des facultés créatrices ordinaires.

L'intérêt exceptionnel de *La Route des Flandres* tient tant à la richesse de la mémoire qui se fait langage qu'à la gageure tenue par Simon d'être fidèle à ses plus évidents mécanismes : ainsi la mémoire ne progresse-t-elle — et le roman ne se fait — qu'en fonction des *images* qu'elle suscite et jamais selon le *sens* des mots. Chez Simon, les mots rares comme les usuels, loin d'être son ou sens (les deux), ne sont qu'images[1]. Et le roman se laisse définir une succession d'images ou tableaux, chacun naissant de celui qui l'a précédé.

Ainsi, une autre fois, Georges, occupé par l'image que suscite la rencontre du substantif « acier » et de l'adjectif « virginal », évoque aussitôt la virginité, depuis longtemps ravie, de Corinne. Ailleurs, les mots *ivre, gland, haie* provoquent la juxtaposition de scènes qui, jadis, les unes vécues, les autres imaginées, se succèdent sans que des relations de causalité se soient établies entre elles. La surprise et, si j'en crois de nombreux aveux, le désarroi du lecteur est d'autant plus grand que, là encore, rien ne l'a préparé à ces changements de plans et modifications des perspectives habituelles du temps. Il faut plusieurs fois lire le roman et s'être, en quelque sorte, familiarisé avec les mécanismes de la mémoire, pour ne pas perdre longuement pied et réussir, avec un retard honorable, à prendre conscience qu'une scène est terminée : nous étions dans la suivante et nous pensions encore dans la première, sans connaître qu'elle s'était éva-

1. Simon : J'ai été peintre, vous savez...
Hubert Juin : Cela se voit. Je devrais dire : cela s'entend en lisant vos livres. C'est un univers dans lequel il n'y a pas de sons, mais qui est empli — absolument — de couleurs. Quelque part, le chant des oiseaux devient une couleur. Ailleurs, ce même chant des oiseaux se métamorphose en un ensemble de lignes courbes et droites (*Les Lettres françaises*, interview de Claude Simon par Hubert Juin).

nouie. Et chacun sait que la mémoire use excellement du « tourbillon » : il arrive que les mots suscitent des images que nous pensions avoir quittées à tout jamais, de sorte que, à peine remis de l'éclipse d'une scène, elle revient sans crier gare. Ainsi la mémoire semble se jouer du lecteur : elle lui ravit une scène qu'il aimait et la lui rend quand il ne pensait plus la revoir. Aucun argument de l'habituelle logique ne rend compte de ces continuelles apparitions et disparitions : il faut que le lecteur entre dans le jeu, et s'il veut connaître les secrets de la mémoire comme romancière, qu'il cherche le mot privilégié qui déclenche les apparitions et dont la présence provoque l'éclipse des précédentes. Une autre fois, c'est l'image du canard, « cou coupé » comme le soleil d'Apollinaire, qui permet, là encore sans le secours de ces clins d'œil littéraires que sont les signes de ponctuation ou les formules de transition, de lier la mort de l'ancêtre Reixach à celle de son trois ou quatre fois arrière-petit-fils. Un passage de *La Route des Flandres* doit sa puissance à la juxtaposition de scènes que provoque l'image du mot « fuyard » : l'une est réelle (Georges l'a vécue) et l'autre imaginée par Bloch mais, cette dernière, traitée par Simon *comme si elle s'était produite.*

Nous avons, dans la première partie, qualifié de « vive » la façon dont les scènes se succèdent : les exemples donnés jusqu'ici ressortissent à cette manière. Il arrive aussi que la mémoire agisse brutalement et que nous percevions sur-le-champ le passage d'une image à l'autre : quand, par exemple, à une scène au passé succède une scène au présent : Joyce le premier utilisa cette manière de conter. On remarque d'autre part, dans *La Route des Flandres*, que la juxtaposition se fait quelquefois sur le mode tranquille : quand Simon, utilisant des formules (les adverbes de temps), nous avertit qu'il passe d'un moment du temps à un autre. On note tout de même quelques divers procédés qui, tous là encore, ne se justifient et ne sont acceptés que par référence au mode d'être de la mémoire active : Simon utilise les pronoms personnels (*impersonnels*, plutôt) *il* ou *ils* sans que nous sachions, le temps de dix ou vingt mots, quel être humain, quel objet ou animal ces pronoms désignent. Mais il

suffit, sans doute, que la mémoire sache : c'est nous qui devons aller vers elle au lieu qu'elle vienne à nous. Nul besoin qu'elle se précise ce qu'elle connaît implicitement, et tout se passe comme si elle était, à son tour, mémoire d'une mémoire. Enfin Simon joue à merveille de l'identité des choses : témoin cette course de chevaux, dans un hippodrome, que nous continuons à lire après qu'elle est terminée ou, plutôt, que nous croyons lire quand, depuis longtemps déjà, sans le savoir, nous sommes avec un escadron sur la route des Flandres.

Revenons au problème posé par les formules de temps. Il est bien évident que si Claude Simon a échoué dans son effort pour restituer l'univers de la mémoire, de cet échec elles ne sont pas seules responsables — ni les seules preuves. Du reste, lui reprochant cet emploi, nous ne pensions qu'à l'efficacité romanesque de *La Route des Flandres*. Il me semble que ce grand livre eût pu l'être encore plus et qu'elles affaiblissent sa puissance. Mais, de toute manière, Simon, qui est allé si loin dans et vers l'effacement, au profit de la mémoire, ne pouvait s'effacer davantage, et tout se passe comme s'il s'était heurté à quelque chose de bien banal et de très complexe qu'on pourrait appeler *le livre* et *la littérature*. Par exemple, il faut que le roman commence, s'achève, que quelqu'un fasse acte d'autorité, c'est-à-dire de présence, toutes qualités qu'on voit mal participer de la mémoire. Le roman exige de même quelques mots, quelques phrases donc et (Simon y est venu) quelques chapitres ou parties. Bref, il apparaît que la mémoire ne se passe pas du romancier, et celui-ci du temps.

Le temps se montre dans *La Route des Flandres* chaque fois qu'à des passages qui nous semblent (presque) des pages de mémoire succèdent des passages qui nous semblent des pages de romancier. Mais quel temps ? Non pas celui de l'Histoire et des histoires, avec dates, états civils, périodes, mille découpages et coupures. Non, plutôt le temps de l'éternité, « sans commencement, ni fin, ni repère », oui, vraiment, quelque chose comme le temps de la mémoire.

Observons le tableau ci-dessous, un ensemble de citations ; on pourrait l'agrandir en y introduisant cinquante autres phrases et adjectifs : les mêmes.

Les vieux chevaux d'armes	*antiques et immémoriaux.*
Le monde	*vieux et inusable.*
La terreur (de la mort et de la faim)	*ancestrale.*
L'image (du paysan « invincible »)	*éternelle.*
La pluie	*infinie.*
La longue théorie des chevaux	*en marche depuis toujours.*
Les ombres des chevaux	*cheminant depuis la nuit des temps.*
La pluie	*tombant depuis l'aube des temps.*
Les noyers et les arbres du verger	*s'égouttant sans fin.*
La rumeur qui monte	*du fond des âges.*
La voix qui parle	*depuis le commencement du monde.*
Etc.	

Le temps passe, toujours le même, qui ne recommence jamais, jamais ne se répète ou ne se reprend, la même histoire que toujours raconte un homme, toujours le même, qui la vit depuis toujours. Ainsi s'expliquent et le pessimisme total de Simon et sa technique romanesque (celle-ci, pour une part, commandée par celui-là) : c'est toujours le même individu qui meurt, Conventionnel jadis, capitaine aujourd'hui [1] :

« Il aurait pu se tenir là au détour du chemin, adossé à une haie placide paisible et raide mort dans son habit de chasse de velours bleu avec ses cheveux poudrés son fusil son trou au milieu du front et sa tempe d'où coulait maintenant sans arrêt comme de ces images ou de ces statues de saints dont les yeux ou les stigmates se remettent à pleurer ou à saigner une ou deux fois par siècle à l'occasion des

1. Il va sans dire que nous sommes responsables de cette division du temps entre « jadis » et « aujourd'hui » : du point de vue du temps, c'est une absurdité. D'autre part, remarquons que le Conventionnel et le capitaine n'ont pas, chacun, un prénom. Parce qu'il se fait, du temps, une idée pessimiste, Simon ne les a pas individualisés.

grandes catastrophes des tremblements de terre ou des pluies de feu, cette espèce de confiture rouge sombre, comme si la guerre la violence le meurtre l'avaient en quelque sorte ressuscité pour le tuer une deuxième fois comme si la balle de pistolet tirée un siècle et demi plus tôt avait mis toutes ces années pour atteindre sa deuxième cible mettre le point final à un nouveau désastre... »

Et c'est toujours la même guerre :

« ... Et les Espagnols les avaient rossés à cette bataille où Reixach commandait, et alors ils durent battre en retraite, par toutes les routes qui descendaient des Pyrénées, c'est-à-dire, je suppose, de vagues chemins. Mais routes ou chemins c'est toujours la même chose : des fossés bordés de morts, des chevaux crevés, des camions brûlés et des canons abandonnés [1]. »

Et c'est toujours la même histoire de sexe : Corinne = sa lointaine grand-mère, Iglesia = le palefrenier, le cocu et suicidé Reixach = Reixach cocu et mort à la guerre de sorte que le trépas de ce dernier est *aussi*, on l'a dit, un suicide, singulièrement le suicide de son ancêtre : chez Simon, même la mort n'est pas la mort de « quelqu'un ». Pas d'histoires, pas de destins individuels, voilà qui lui permet une belle contradiction, écrire au début du livre (page 20, en fait la page 11) :

« ... Cherchant à me rappeler depuis combien de temps nous étions dans ce train un jour et une nuit ou une nuit et un jour et une nuit mais cela n'avait aucun sens le temps n'existe pas... »

puis, à la dernière page (314), cette phrase qui ferme le livre :

« ... le paysage tout entier inhabité vide sous le ciel immobile, le monde arrêté figé s'effritant se dépiautant s'écroulant peu à peu par morceaux comme une bâtisse abandonnée, inutilisable, livrée à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps ».

En effet, si le temps ne se découpe pas, si n'existent présent, passé, futur, le temps alors est *impensable* et l'affir-

1. Bien sûr, les camions n'existaient pas dans les années 1790. Mais qui n'admet, admettant l'idée que Simon se fait du temps, qu'ils sont *depuis toujours* ?

mation vaut la négation, la négation l'affirmation : le temps qui existe n'existe pas — et l'inverse. Cette chevauchée nocturne sur la route des Flandres, peut-on la *dater* ? Non :

« Nous n'étions pas dans la boue de l'automne nous n'étions nulle part mille ans ou deux mille ans plus tôt ou plus tard en plein dans la folie le meurtre des Atrides, chevauchant à travers le temps la nuit ruisselante de pluie sur nos bêtes fourbues... »

Simon le visionnaire est là. Il pratique l'amalgame, une sorte de syncrétisme qui porte sur les événements historiques. Obsédé par le temps, il l'étend jusqu'aux temps d'avant le temps, toujours remonte aux origines, et le monde qu'il offre en spectacle n'est rien que le monde du temps. Dès lors, le temps est nécessairement incarné dans les choses, et on peut écrire de ces dernières qu'elles sont, chez Simon comme chez Faulkner, *temporalisées*. On se rappelle Léna, dans *Lumière d'Août*. Elle est à poursuivre son amant, qui l'a quittée. Elle se montre si patiente qu'il semble qu'elle ait l'éternité pour elle. Et, justement, c'est l'éternité qui lui manque le moins : les carrioles, les mulets qui servent à ses déplacements sont devenus « une succession d'avatars à roues grinçantes et molles ». Les roues des carrioles, les oreilles des mulets pourraient l'exaspérer, lui donner le sentiment que le temps passe plus vite qu'elle n'avance. Rien de tel. Le monde, pour Léna, s'est fait temps et, en particulier, ces choses qui occupent l'oreille et le regard : des roues, des oreilles. Ainsi chez Simon : le bruit des sabots, par exemple, est devenu du temps :

« ... Et tout ce qu'il percevait maintenant c'était le bruit le martellement monotone et multiple des sabots sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, des milliers de sabots à présent) au point (comme le crépitement de la pluie) de s'effacer, se détruire lui-même, engendrant par sa continuité, son uniformité, comme une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de majestueux, monumental : le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère... »

Une autre fois, à propos de Georges et de Blum, on lit : « ... la surface du temps, c'est-à-dire cette espèce de formol,

de grisaille sans dimensions dans laquelle ils dormaient, se réveillaient, se traînaient, s'endormaient et se réveillaient de nouveau sans que, d'un jour à l'autre, quelque modification que ce soit se produisît leur donnant à penser qu'ils étaient le lendemain, et non pas la veille, ou encore le même jour.. »

Il arrive que les objets, les êtres humains ou les animaux gênent Simon comme s'ils lui dérobaient, en quelque sorte, le temps. Rien là qui doive nous étonner : le temps nie les individus, puis, à la fin, l'individu qui les enferme tous. Simon nous apparaît alors moins sensible à des « chevaux lancés à une formidable vitesse » qu'à « quelque chose qui serait la vitesse elle-même ». De même, une fois, la femme que Georges découvre à la fenêtre de l'auberge est-elle moins la femme que « l'idée même, le symbole de toute femme ». Enfin, une autre fois, il semble à Georges, lisant de très vieux papiers, qu'il touche à « l'épiderme même des ambitions, des rêves, des vanités, des futiles et impérissables passions ».

La conception que Simon se fait du temps explique un autre aspect de sa technique : des scènes se succèdent, les unes *réelles*, avons-nous dit, les autres imaginaires, c'est-à-dire *imaginées*. C'est que la distinction entre le réel et le pensé, l'extérieur et l'intérieur, ou celle qui porte sur le vrai et le faux, suppose le temps de l'Histoire, les perspectives, une pensée *coupante* et *tranchante* : qui, justement, pense le temps. Or, au regard du temps, rien n'est réel, extérieur, comme rien n'est pensé, intérieur. Ces distinctions ont été inventées par les humains, ces pauvres choses d'hommes, d'ailleurs inutiles, venues, pour leur malheur, barboter dans le courant du temps. Et Georges, que le temps absorbe, souvent se demande si tout cela, par exemple « le village la grange la laiteuse apparition les cris le boiteux l'adjoint la vieille folle tout cet obscur et aveugle et tragique et banal imbroglio de personnages... n'a pas existé que dans son esprit : un rêve, une illusion... »

C'est à la page 30 de *La Route des Flandres* que se trouve la meilleure définition du temps — et d'autant plus belle, peut-être, qu'elle est implicite, comme dissimulée. Georges

dit de son régiment qu'il « semblait tout entier progresser sans avancer, comme au théâtre ces personnages immobiles dont les jambes imitent sur place le mouvement de la marche tandis que derrière eux se déroule en tremblant une toile de fond... ». Voilà bien la façon du temps : il progresse, et, l'ignorerions-nous, la dernière phrase de *La Route des Flandres* nous l'apprendrait. Cependant il n'avance pas, c'est-à-dire qu'il ne crée rien, amenant à la vieillesse et à la mort le même homme qui depuis le fond des temps accomplit le même geste et pense la même chose.

Mais Georges ? Il est venu vers cette Corinne à laquelle six ans durant il n'a cessé de penser. Il espérait qu'elle donnerait un sens à son passé. Mais le passé n'existe pas : il voulait la vérité, il rencontre le temps.

La Route des Flandres est peut-être tout ce que nous venons de dire. Sûrement, encore bien davantage. Par exemple, un roman qui ouvre de nouvelles voies à la littérature. Il me semble que l'œuvre de Robbe-Grillet, que je place très haut, est avant tout l'expression d'un tempérament et qu'elle ne peut influencer le roman aujourd'hui, le roman demain. C'est que Robbe-Grillet exclut de ses livres la matière qui, depuis des siècles, fonde les autres. On voit mal le roman renoncer à ce qui, jadis et naguère encore, fit sa force. Il le dira autrement, à peine de trépasser : mais il n'exclura rien. Robbe-Grillet, justement soucieux de nettoyer les écuries d'Augias du roman après Balzac, a détruit d'un coup la moitié des bâtisses. C'est une méthode. Simon en propose une autre : par le biais de renouvellements formels, de recherches techniques qui portent sur le langage autant que sur la composition romanesques, il dit de façon absolument nouvelle ce que les romans n'ont cessé de raconter et qu'aujourd'hui ils disent mal. Que l'on songe à ce qui fait le fond de *La Route des Flandres* : des guerriers et des cocus. Il me semble que, plus justement que Gide à propos de Lautréamont, on peut écrire de Claude Simon qu'il est un maître des écluses de la littérature aujourd'hui.

YVES BERGER

LES GRANDES DISTANCES

J'ai commencé à réfléchir sur le paradoxe du comédien et sur le *Verfremdungseffekt*, l'effet de distancement de Brecht, à l'âge de dix ans, en servant, dans l'abbaye de Bourg-Charente, la messe de M. le curé. Il arrivait que l'autre enfant de chœur, le fils Chaigneau, me houspillât pendant la messe, ou que je lui jouasse des tours. A genoux sur les vieilles marches usées, creusées par des générations de desservants et d'enfants de chœur, nous nous faisions des blagues, nous nous frottions et bousculions, nous nous poussions pour n'avoir pas les genoux dans un certain creux où on était vraiment très mal, et il nous arrivait même de laisser échapper des petits cris étouffés ou des rires réprimés, aigus, comme quand on entend dans une plinthe ou un grenier le chamaillis de souris qui jouent ou se disputent. Alors M. le curé, pour rétablir l'ordre, tout en continuant à officier avec les mains et la parole, nous donnait de côté des petits coups de pied avec ses grosses chaussures noires montantes, et il advenait que ce fût au moment précis de l'Élévation, ce qui établissait une très bizarre distance entre le sommet de M. le curé, levant l'hostie, et les yeux, et sa pensée au ciel, et la base de M. le curé, qui cherchait à nous décocher un bon coup de pied, sec et ajusté, dans les côtes ou les reins, pour nous faire tenir tranquilles et nous ramener à une plus grande élévation de tenue et d'esprit. Le spectateur de la messe du matin à Bourg-Charente qui, en observant M. le curé en train de consacrer le pain et de sacrer avec ses pieds contre les galopins que nous étions, aurait pensé que l'abbé Maignan n'était pas un pieux homme, puisqu'il avait l'esprit assez libre pour châtier pendant

qu'il priait, se serait radicalement trompé. Le théâtre en général est une excellente démonstration non seulement de la distance qui existe entre les spectateurs et les acteurs, la scène et la salle, mais aussi de cette distance première qui se creuse à l'intérieur des êtres, et qu'il est extrêmement sain et sage de maintenir, sinon de cultiver. Les proverbes, dont on sait que la psychologie est courte, ont beau assurer qu'il ne faut pas courir deux lièvres à la fois, qu'on ne peut pas être en même temps au four et au moulin, nous savons très bien qu'il est excellent d'être un peu au moulin si on veut se rendre vraiment compte de ce qu'est le four, que l'homme qui a quelquefois couru deux lièvres à la fois est plus rassurant que celui dont on dit qu'il a un caractère entier, qu'il est tout d'une pièce, et que la vraie sainteté de M. le curé de Bourg consistait, d'une part, à consacrer à Dieu l'hostie qu'il élevait dans le soleil et, d'autre part, à consacrer une partie de son activité, celle des pieds, à maintenir sur la terre, et au ras de terre, l'ordre nécessaire à la plus grande gloire du Seigneur, *ad majorem Dei gloriam*. Quand Brecht dit qu'il faut que le comédien et le régisseur maintiennent des distances dans leur travail, il dit exactement la même chose que les spectateurs de l'antiquité qui condamnèrent un jour, à Athènes, un auteur qui les avait fait pleurer, c'est-à-dire qui leur avait fait, un moment, perdre la tête. Il est relativement facile de faire de l'effet sur autrui en étant hors de soi, mais cela risque d'être un effet grossier et fugitif. Quand il m'arrive de me mettre vraiment en colère contre mes diables d'enfants et de les vouer à tous les diables, ils sont ou bien écrasés et abasourdis par l'intensité de ma colère, et absolument pas influencés ou modifiés par elle, ou bien très sûrs que ça va passer, que ça n'a aucune importance, que c'est mon caractère, que je suis soupe-au-lait et qu'il ne faut pas se frapper, qu'il suffit de laisser courir, que ça se tassera. Ce qui porte, c'est la colère soigneusement mise au point, la colère qui est en même temps sincère et simulée, naturelle et artificiée, immédiate et distanciée, la belle colère un peu mise en scène, qui ferait rentrer une souris dans son trou, qui fait que les gosses vont faire leurs devoirs sans piper, et

filent doux, et sentent que c'est sérieux. Les acteurs intelligents savent, comme les pères de famille, qu'il ne suffit pas de pleurer pour émouvoir, de crier très fort pour impressionner, de se sentir malheureux pour rendre les autres malheureux. Ce qui *porte* vraiment au théâtre, c'est (comme partout) le style. Je ne sais plus qui, probablement Sartre, à moins que ce ne soit la Bible, disait : le style, c'est l'homme même. Mais qu'est-ce que c'est que le fameux *homme-même*, sinon un animal à l'intérieur duquel il y a du *jeu*, qui peut être et se regarder être, qui se refléchit en train de réfléchir, qui a la tête à ce qu'il fait et en même temps à ce qu'il est, qui est ému et s'observe être ému, qui pense à penser qu'il pense, et considérerait comme peu honorable de n'être que ce qu'il est ? Qu'est-ce qu'un homme, sinon une certaine distance de soi à soi ?

La distance ne signifie pas du tout la distraction. Le vrai plaisir du théâtre est à l'opposé de ce plaisir que prenaient Stendhal et ses contemporains quand ils allaient au spectacle pour ne pas regarder le spectacle, quand les loges de la Scala étaient des sortes de salons où se poursuivait une conversation parallèle à celle qui se déroulait sur la scène. Le vrai théâtre, c'est quand on est tout entier à ce qui se passe là-bas entre Arturo Ui et le Vieil Hindenburg, tout en sachant que cela se passe entre Jean Vilar et Georges Wilson, et qu'il y a juste ce qu'il faut de distance entre Arturo Ui et Adolf Hitler, entre Brecht et Vilar, entre Vilar et le spectacle juridico-politique du procès des Barricades d'Alger, entre le fascisme de l'Allemagne de 1933 et les fascismes de 1960, juste ce qu'il faut de distance pour que tout *joue*, pour que s'établissent entre les spectateurs et l'auteur, entre l'auteur et le metteur en scène, entre le metteur en scène et les comédiens ce jeu d'allusions, d'illusions et de références, ces variations sur un commun dénominateur qui sont nécessaires à la fête dramatique, à la cérémonie de théâtre, et qui permettent qu'à la fin du compte on puisse conclure que, de ce rendez-vous entre une époque et un sujet, un auteur et un metteur en scène, des spectateurs et une troupe, est né quelque chose qui marche, dont on dit : ça joue.

Brecht était sûrement un homme qui se méfiait des premiers mouvements. Ce puritain sino-luthérien était passionné de morale, mais se défiait de la morale. Cet homme de convictions ne songeait qu'à les faire partager, mais se méfiait de la conviction. Il pouvait dire, comme Valéry : « *Point de transports, ils transportent mal.* » Les convaincus et les croyants tombent en effet souvent dans cette faiblesse, qu'assurés d'avoir raison sur l'essentiel il leur importe peu d'avoir tort sur les broutilles. Ils disent vrai en gros (on le croit) et mentent en détail. Ils sont pareils à ces prédicateurs, si persuadés qu'ils apportent la vérité du salut, qu'ils s'embarrassent peu de servir cette vérité par le mensonge, l'exactitude par l'à-peu-près, et leur noble cause par tous les moyens, même mauvais. Or il ne suffit pas de croire à ce qu'on dit : encore faut-il y faire croire. Il ne suffit pas d'avoir la raison pour soi, il faut la donner à autrui. Le célèbre distancement de Brecht, est-ce que ce ne serait pas le nom berlinois de l'esprit critique ?

La veille du jour où j'ai été voir au T. N. P. *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, j'avais été voir un remarquable montage de bandes d'actualités sur la montée au pouvoir et la chute d'Adolf Hitler, *Mein Kampf*. On nous verse là, tout brut, et toutes brutales, les pièces mêmes du procès que Brecht voulut plaider au théâtre. Mais l'histoire de l'Allemagne hitlérienne aide à comprendre non seulement l'œuvre de Brecht, mais aussi ses fameuses théories, et surtout celle du distancement. Il est clair, quand on voit *Mein Kampf*, que Hitler, et les foules qu'il réunissait, et les bandes, et les armées qu'il lançait, ne pratiquaient absolument pas le distancement. Hitler croyait frénétiquement à ce qu'il disait, il entrait en transe, possédait son auditoire. Les êtres totalement possédés par la force de leurs convictions n'examinent même plus celles-ci. A la limite, ils n'ont plus de convictions du tout, ils n'ont plus d'opinions : ils sont seulement des catastrophes en marche. Le film de documents d'archives démontre que la distance est négligeable entre les discours écumants du Führer et les massacres. Hitler parle, et on nous montre immédiatement l'effet de ses paroles, les résultats de cette foi qui soulève

des monceaux de cadavres, transforme des villes entières en ghettos, humilie et annihile des millions d'hommes. Aussi le plus grand poète antihitlérien a-t-il placé au-dessus de tout le sang-froid critique, la raison examinante — le distancement. Le rationalisme rusé de Brecht est d'abord une attitude morale. C'est un élément essentiel de son antifascisme. Pour résister à ce qui est résistible, il faut éviter la colère irrésistible.

En écrivant *Arturo Ui*, Brecht s'est donné dès le départ les distances nécessaires, entre son sujet et lui, afin de pouvoir le traiter sans que la voix tremble, sans que la vue se brouille : la distance historique, en choisissant de parodier les dramaturges élizabéthains, de faire parler Hitler et Hindenburg en vers — la distance d'une géographie de fantaisie, en plaçant l'action à Chicago, parmi les gangsters, les racketteers et le commerce du chou-fleur. Mais les événements mêmes dont il a choisi de parler, si on les considère directement, sans écran, sans filtre, sans précaution, risquent de stupéfier, donc de réduire au silence. Le public qui sort de la projection de *Mein Kampf* est extraordinairement silencieux, visiblement atterré. Il ne s'agit pourtant que d'un reflet en noir et blanc de la réalité, que d'une image réfléchie, qui laisse subsister entre l'histoire et le spectateur les distances de la durée, de l'espace entre l'objectif de la camera et l'évènement, où la présence d'une voix de commentateur, de musiques, des artifices nécessaires du montage, nous interdit d'oublier que cette vérité est seulement une vérité reproduite, qu'elle ne nous frappe pas de plein fouet. Mais si on demandait au spectateur qui vient de voir *Mein Kampf* (l'antifasciste traîné dans une charrette à bras-pilori, les spectres exsangues et modestes du ghetto de Varsovie, les enfants qui ne sont plus qu'un regard insoutenable, au centre d'un peu de maigre faim vivante, le maréchal qu'on fait comparaître devant un tribunal nazi sans ses bretelles, afin que son pantalon tombe, les maisons détruites au lance-flamme, le monceau de cadavres où un couple se tient enlacé — il a voulu la protéger au moment de la mort — la file de déportées nues où une jeune femme tient son bébé, dans la queue vers la chambre à gaz...), si on deman-

dait à ce spectateur d'écrire sur ce qu'il vient de voir, il y a gros à prier que les vieux clichés véridiques se mettraient à fleurir sous sa plume, qu'il dirait : « Les mots se refusent à exprimer l'horreur de ces images... On reste incapable de décrire l'ignominie de ce spectacle... La plume tombe des mains, etc., etc. » Eh bien, Brecht, lui, avait été le témoin direct, de plein fouet, sinon de l'épanouissement du monde sadique conçu par les nazis, mais de leur accession au pouvoir et des premiers temps de leur règne, et il y avait toutes les raisons que les mots se refusent à exprimer ce qu'il voulait exprimer, qu'il fût incapable de traiter son sujet, que la plume lui tombât des mains. Surtout s'agissant de cet acte immédiat qu'est le théâtre, où l'émotion peut stupéfier, donc défaire, sans recours, le public. (La lecture solitaire, la lecture avec les yeux, le face à face abstrait du narrateur et du lecteur peuvent permettre un ton plus direct. *L'Espèce Humaine*, de Robert Antelme, un des chefs-d'œuvre absolus de ce temps, est un témoignage sans travestissement, sans stylisation autre que la rigueur du style, où le seul effort de l'écrivain pour s'imposer un ton uni, ne pas élever la voix, glisser le long de l'insoutenable vérité sans décoller jamais d'elle, rend communicable, transmissible l'expérience du narrateur. La distance ici, c'est celle qu'une âme prend vis-à-vis de son malheur pour le dominer et le traduire. Mais *L'Espèce Humaine* serait impensable et impossible au théâtre...) Pour parler d'Hitler, pour expliquer Hitler, Brecht choisit donc de parler d'Arturo Ui, d'expliquer le racket du chou-fleur à Chicago en 192..

La voix blanche, le ton neutre, l'accent contenu de Resnais et de Cayrol dans *Nuit et Brouillard*, de Robert Antelme dans *L'Espèce Humaine*, Brecht en trouve l'équivalent dans la parodie de Shakespeare et l'invention d'une Amérique à mi-chemin entre l'*Opéra de Quatr'Sous* et les films de gangsters. L'alexandrin et l'exotisme de fantaisie lui permettent de traiter un sujet qui sans cela aurait été intraitable, de dominer ce qui l'écrasait, de prendre ses distances avec un phénomène qui ne lui laissait, à l'époque où il écrivait *Arturo Ui*, d'autre distance pratique que la fuite, l'exil vagabond, pareil à celui qui est pourchassé

par un typhon et court en zigzag, pour échapper à l'écrasement ou la noyade.

Je n'ai pas vu la représentation d'*Arturo Ui* donnée par le *Berliner Ensemble*. On assure qu'elle était remarquable, ce qui n'est pas surprenant quand on a vu d'autres représentations de la plus belle compagnie d'Europe (certains théâtres ont une troupe : le *Berliner Ensemble* est évidemment une *compagnie*). L'interprète allemand du rôle d'Arturo Ui s'était grimé de façon à évoquer Hitler. Jean Vilar a choisi un parti beaucoup plus fidèle à l'esprit de l'œuvre. Si les textes projetés entre les tableaux indiquent les références historiques du spectacle, nous ramènent de l'apologue à l'actualité, il n'est pas nécessaire que le maquillage et la silhouette du protagoniste nous y ramènent aussi. Arturo Ui, c'est Hitler, c'est le démagogue fasciste. Mais l'Arturo Ui de Jean Vilar est bien plus que cela : c'est vous, c'est moi, c'est n'importe qui, dans la mesure où vous, où moi, où n'importe qui domine mal, ou laisse pleinement s'épanouir en soi ce que Freud nomma « l'instinct de mort ». Car « *l'homme n'est point cet être débonnaire, au cœur assoiffé d'amour, dont on dit qu'il se défend quand on l'attaque, mais un être, au contraire, qui doit porter au compte de ses années instructives une bonne somme d'agressivité,* (...un être...) *tenté de satisfaire son besoin d'agression aux dépens de son prochain, d'exploiter son travail sans dédommagements, de l'utiliser sexuellement sans son consentement, de s'approprier ses biens, de l'humilier, de lui infliger des souffrances, de le martyriser et de le tuer* ». En *distançant* son interprétation d'Arturo Ui du modèle, de la figure historique d'Hitler, Jean Vilar donne tout son sens à la parabole de Brecht et à la morale de celle-ci : « *Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la chose immonde.* » Distancer Hitler, c'est rapprocher de nous la menace de ce qu'il incarna un moment, c'est le ré-actualiser, c'est retrouver, dans ce grand tract d'actualité qu'est la pièce de Brecht (non pas une de ses plus belles œuvres, loin de là, mais une des plus réussies dans sa modestie même ; œuvre de circonstance, mais capable de dépasser les circonstances, d'en dégager l'enseignement durable), ce qui s'y dissimule d'*éternel*.

La représentation d'*Arturo Ui* au T. N. P. est un chef-d'œuvre à la fois de distancement et de sincérité. Le travail de Jean Vilar et de Georges Wilson permet aux acteurs français de surmonter les handicaps qui les freinaient au départ. La pièce de Brecht ne vaut que par l'élan pamphlétaire, la force de conviction, la verve, la franchise du trait. La traduire en français, c'est courir, comme le déclarait l'adaptateur, à « un demi-échec » (au mieux), et je crois bien que les alexandrins d'Armand Jacob sont un échec complet : mais il est difficile de lui en vouloir. (Il aurait fallu un poète savant et baroque pour donner l'équivalent du pastiche-de-Marlowe-et-John-Ford qu'est l'original allemand, un écrivain comme Pierre Jean Jouve, ou au contraire un Jacques Prévert). *Arturo Ui* vaut, au Palais de Chaillot, par ce que Jean Vilar et ses camarades y ont mis d'eux-mêmes, par ce jeu de distances et d'électricité entre l'actualité de 1942 et celle de 1960, entre l'antifascisme de Brecht et celui de Vilar, entre ce qui occupait l'auteur et ce qui préoccupe le metteur en scène — interprète — et son public.

L'amateur de théâtre sait qu'un des plus beaux moments d'une soirée vraiment belle, c'est celui où le dernier mot de la pièce a été prononcé. Il y a alors un bref suspens entre l'émotion et les applaudissements, entre le plaisir et le remerciement que vont en donner ceux qui l'ont goûté à ceux qui le leur ont procuré, et pendant que les interprètes reviennent saluer, ils reprennent leur visage de la vie, et le visage de l'autre vie, le visage de la vie jouée, va s'effacer, s'efface déjà. Nous n'avons plus devant nous maintenant qu'un homme ou une femme aux traits tirés, dont le maquillage fond, dont la sueur nous est soudain visible, et la fatigue, et la joie, ce masque à la fois hagard et retrouvé qu'ont les humains après avoir fait l'amour, joué la comédie, combattu à la guerre, quand ils *reviennent à eux*, tandis qu'au théâtre le public revient à lui. Et nous savions bien pendant la représentation, parce que la distance n'est jamais tout à fait (et heureusement) abolie, nous savions bien que cette figure sur la scène, c'était Ludmilla Pitoeff-en-train-d'être-Nora, ou Gérard Philipe-en-train-d'être-Rodrigue, ou Charles Dullin-en-train-d'être-Richard-III, ou Jean Vilar-en-train-

d'être-Arturo-Ui, mais désormais ils sont Ludmilla, ou Gérard ou Dullin, ou Vilar en-train-de-se-remettre-d'avoir-été — d'avoir vécu ce qui nous a transportés. Les lumières se rallument, la fête est terminée, et nous pensons à rentrer chez nous, à aller boire quelque chose, ou à passer dans les loges voir les comédiens. Mais nous venons de franchir une frontière, la frontière qui sépare le jeu de la vie, l'art du quotidien, la vérité du théâtre du mensonge banal des jours, et il n'y a rien de plus passionnant, de plus exaltant que de passer les frontières, que de couvrir les distances, que d'aller et revenir entre soi-même et soi.

A la fin de la représentation d'*Arturo Ui*, le passage de la ligne se fait en deux fois. Il y a d'abord Jean-Vilar-Arturo-Ui, ce n'importe qui capable de n'importe quoi, ce cloporte cruel, ce premier venu qui peut devenir le premier ministre. Puis il ôte sa perruque, et il vient dire à l'avant-scène la morale du spectacle :

Voilà ce qui a failli dominer une fois le monde.
Les peuples ont fini par en avoir raison.
Mais nul ne doit chanter victoire hors de saison.
Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la chose immonde.

Pendant qu'il dit ces mots, Jean Vilar n'est déjà plus Arturo Ui, mais il est encore dans Brecht. Alors il recule, la lumière s'allume, et c'est seulement à ce moment-là qu'il reprend tout à fait possession de son visage à lui, son visage exténué et content, son masque de travailleur qui a terminé sa journée, sait qu'il a fait du bon travail, et qui a l'air de vous dire que maintenant c'est à nous de réfléchir, à nous de prendre nos distances avec la chose immonde et de la tenir à distance, à nous de *jouer*.

CLAUDE ROY

LE CARRÉ ET SON HABITANT

I. — Figure A : le carré dans le carré, composition avec rouge, jaune et bleu, 1921, Musée communal de La Haye.

Lors de la guerre de 1914, Mondrian adopte définitivement l'angle droit comme règle de son univers plastique. Les admirables « façades », si délicates dans leurs gris, se creusent de couleurs de plus en plus vives, bientôt des couleurs primaires pures, deviennent entièrement vitrail.

C'est de cette époque que date le grand dialogue traduit par Seuphor : *Réalité Naturelle et Réalité Abstraite*, qui donne les plus précieuses indications sur les peintures postérieures, mais dont celles-ci, peu à peu, dépasseront profondément la pensée.

En 1921, nous trouvons un tableau dont les caractéristiques vont servir de loi pour toute l'œuvre de Mondrian jusqu'à 1933, c'est-à-dire pendant douze ans. Lorsqu'il arrive à cette œuvre décisive, le peintre a déjà quarante-neuf ans.

Dans une toile presque carrée, des lignes noires délimitent un carré blanc, qui est la surface nue la plus vaste de l'ensemble ; des taches de couleur primaire : bleu, rouge, jaune, accompagnent ce carré, l'entourent ; toutes sont limitées vers l'intérieur par des traits noirs, mais touchent directement le cadre.

Quelques remarques s'imposent :

1° le jaune n'est pas un jaune pur, il est verdâtre,

2° il y a deux taches bleues,

3° les lignes noires n'arrivent pas toutes jusqu'au bord du cadre,

4° le tableau n'est pas un carré parfait, seulement un quasi-carré (39,5 cm × 35 cm) ; le carré intérieur est lui aussi légèrement plus haut que large dans les mêmes proportions à peu près.

Toutes les toiles datées de 1922 reprennent ce même thème ; il est facile d'en suivre l'évolution :

1° les couleurs deviennent absolument pures ;

2° il n'y a plus qu'une seule tache de chaque couleur ;

3° les lignes noires arrivent peu à peu jusqu'au bord du tableau ;

4° le carré intérieur se rapproche de plus en plus d'un carré parfait.

Après avoir exécuté cette série, le peintre se tait pendant deux ans.

Nous avions vu les façades devenir des vitraux ; ce sont des fenêtres maintenant qui s'ouvrent vers une existence future. Un tableau est d'abord pour Mondrian, à partir de ce moment-là, un fragment de cette vie harmonieuse et équilibrée à laquelle il aspire, qu'il appelle de tous ses vœux.

La liaison de son œuvre abstraite avec l'architecture a été mainte fois soulignée, insuffisamment précisée ; la confrontation de cette série de toiles avec un passage de *Réalité Naturelle et Réalité Abstraite* nous montre qu'il faut comprendre ces carrés comme des modèles, des propositions, de chambres rendues « habitables » par la division de leurs murs :

« Quand les proportions d'une chambre sont bonnes, elle peut nous satisfaire au premier coup d'œil, mais non pas à la longue. Car cela ne suffit pas à la rendre « habitable ». Pour répondre à ce but, c'est-à-dire pour nous satisfaire continuellement au point de vue esthétique, une chambre ne doit pas être un espace vide, limité par six murs vides qui s'opposent partiellement les uns aux autres ; elle doit être un espace divisé, donc un espace déjà partiellement rempli, limité par six surfaces divisées elles aussi, et qui s'équilibrent mutuellement par les rapports de positions, les dimensions et les couleurs, etc... »

Toute la suite du texte nous montre la liaison étroite qu'il y a entre le projet de Mondrian et ces réalisations qui

peuvent être interprétées comme des exemples, des normes, de chambres futures dépliées ; le carré central ne représentant pas une des six faces du cube, mais le vide intérieur de celui-ci. Le peintre dira en 1926, dans ses « principes généraux du néo-plasticisme » :

« Le moyen plastique doit être le plan ou le prisme rectangulaire en couleur primaire (rouge, bleu et jaune) et en non-couleur (blanc, noir et gris). Dans l'architecture, l'espace vide compte pour la non-couleur. La matière peut compter pour la couleur. »

Mais le problème fondamental pour le peintre vivant, ce n'est pas seulement de dénoncer le désordre de la réalité contemporaine en lui opposant le spectacle ou plutôt la promesse d'un paradis, d'une réalité harmonieuse future, mais, par son tableau, de commencer à fonder celle-ci. Le plus important, par conséquent, c'est d'établir la relation entre cette chambre future non pas décrite mais proposée, et la chambre réelle, présente, dans laquelle ce tableau va trouver place.

Mondrian disait à propos de la peinture classique :

« L'aspect général, les formes et les couleurs d'un meuble doivent être en accord avec l'aspect général de la pièce, et non seulement cela, mais encore les rapports des mesures et les rapports des couleurs entre elles — on ne saurait, sans cela, atteindre l'équilibre pur. Par leur forme principale, généralement rectangulaire, les toiles des peintres naturalistes s'accordent, elles aussi, avec le mur, avec la forme rectangulaire d'une pièce d'habitation, mais il vaudrait mieux ne pas regarder ce qui se trouve peint à l'intérieur du cadre ! Il vaudrait mieux retourner ces peintures la face contre le mur afin de les utiliser simplement comme des éléments de division du mur. »

Comment ses peintures à lui vont-elles réussir à ne pas jurer avec leur entourage ? Comment ne vont-elles pas mériter le même sort malgré toutes leurs bonnes intentions ?

La solution est celle-ci : ce carré intérieur c'est le tableau lui-même, blanc, vide, une pure ouverture, et les couleurs, les rectangles qui l'entourent, c'est l'encadrement dont il a besoin pour tenir dans un milieu naturel.

Ce sont donc des promesses de chambres futures, mais non point leur description ; les côtés que nous interprétions d'abord comme des murs, nous nous apercevons maintenant qu'ils sont le passage entre les murs extérieurs de la pièce réelle et cette chambre future qui nous attend. Il est dès lors tout à fait facile de comprendre pourquoi, à l'origine, les lignes noires n'allaient pas tout à fait jusqu'au bord de la toile.

Tout ceci trouve une expression remarquable dans les trois décors réalisés en 1926 pour la pièce de Seuphor *L'éphémère est éternel.* Nous y voyons en effet une chambre idéale, dont l'organisation interne change à l'intérieur d'un cadre qui ne change pas, à l'exception de deux lignes noires qui s'ajoutent pour mieux la cerner.

Cette saisie obscure par Mondrian du saut que fait sa conscience esthétique dans cette toile de 1921 et toutes celles de 1922, se traduira sournoisement dans les deux dernières de la série : le carré soutenu par deux petits pieds, et comme par un socle rouge, est en haut maintenu comme par un crochet ; ce carré a pris l'apparence d'un tableau sur un chevalet.

II. — Figure B : le carré s'ouvre en haut à droite, composition avec rouge, jaune et bleu, 1930, collection Bartos, New-York (par exemple).

Dans la série de 1922, il est une toile dans laquelle le carré intérieur n'est cerné de noir que sur trois côtés, le quatrième, celui de droite, coïncidant avec le bord : nous allons le voir peu à peu, ce carré, dans les toiles des années suivantes, à partir de 1925, essayer de s'évader, de s'ouvrir ainsi, sur la gauche dans une toile de 1926 et deux de 1927, sur la droite, et enfin, triomphalement, sur deux côtés, en haut à droite, dans toute une nouvelle série datée de 1929 et de 1930 : des carrés, souvent des carrés parfaits, divisés par deux lignes noires entières (allant d'un bout à l'autre) croisées, définissant un grand carré en haut à droite, un petit en bas à gauche, chacun des deux rectangles subsistant étant lui-même divisé une fois ; dans certain cas, le petit rectangle ainsi réservé en

bas à gauche étant lui-même divisé par une courte horizontale.

Le grand carré en haut à droite est soit blanc, soit rouge, ce qui suffirait à montrer que dans ces œuvres la couleur prend une fonction différente de celle qu'elle avait quelques années plus tôt. Lorsque le grand carré est rouge, le petit est bleu.

Si nous revenons à la série de 1922, nous observerons que le carré intérieur y est toujours sur la droite. Mondrian s'interdit la symétrie, parce que, pour lui, les différentes régions de l'espace ne sont nullement équivalentes : la droite et la gauche, le haut et le bas, ont des propriétés plastiques différentes ; tous les calculs de proportions sont subordonnées chez lui à ces évidences perceptives.

Ce grand carré en haut à droite s'imposant avec une force extraordinaire, tout le tableau est marqué par un dynamisme qui nous conduit du petit carré bleu à ce grand rouge, et au-delà. La chambre future blanche, jadis enfermée, distante dans ses lignes noires, se met à déborder en quelque sorte, à envahir la salle dans laquelle nous nous trouvons. Le rouge a comme propriété d'écarter les lignes qui le contiennent, alors que le bleu les resserre. Ce rouge qui se lève à droite, à l'est du tableau, évoque irrésistiblement un grand événement naturel. Seuphor, dans le poème que Mondrian a si patiemment recopié sur un tableau de 1928, déclarait :

Il lève la tête
Où il n'y a que le grand bleu
Et le grand gris et le grand blanc
Et le grand noir et le soleil tout feu...

Cette plage rouge est une aurore, cette plage blanche est une aube ; l'œuvre annonce un avènement. Le bleu du petit carré en bas à gauche se révèle alors comme nuit ; il figure la chambre actuelle, dont il absorbe l'obscurité, et que le peintre, par son tableau, veut nous faire quitter pour une chambre lumineuse.

III. — Toile d'Hilversum, 1931, musée municipal d'Amsterdam.

En 1931, des admirateurs de Mondrian réussirent à lui faire commander une toile pour orner la grande salle du nouvel hôtel de ville d'Hilversum. Le peintre envoya un grand carré blanc sur pointe, avec deux lignes noires seulement, une horizontale et une verticale, se croisant près du bord en bas à gauche. Il n'est pas très étonnant qu'elle n'ait jamais été exposée à la place pour laquelle elle avait été faite. On imagine la déception de ceux qui se souvenaient des œuvres antérieures au départ de Hollande, devant cette énigme ; et il faut reconnaître que si l'on considère la toile toute seule, elle reste plate et sans saveur ; si on sait la situer dans l'évolution de la peinture de Mondrian, elle prend une signification et une beauté singulières.

Je me souviens du premier jour où je l'ai vue, à Amsterdam ; elle m'avait causé une grande surprise parce que le croisement des deux lignes se trouve exactement au milieu du côté, et que, par conséquent, en ce premier abord, elle me paraissait symétrique ; mais, en l'examinant mieux, je me suis aperçu que la verticale était vraisemblablement, puis indubitablement, un peu plus mince que l'horizontale ; c'est seulement lorsque cette différence est bien constatée que le tableau est perçu correctement, et qu'il commence à s'animer. Les conseillers municipaux d'Hilversum avaient des excuses.

La forme de la toile, carré sur pointe, fréquemment employée par Mondrian, semble en contradiction flagrante avec ses principes, puisqu'il prétend ne s'exprimer que par un jeu d'horizontales et verticales. Dans toutes les œuvres de ce type depuis 1921, le bord du tableau se présente comme coupant la composition ; les lignes du dessin se prolongent automatiquement au-delà du cadre, les côtés des carrés ainsi tronqués ont tendance à se rejoindre en dehors de l'œuvre. Depuis la fin de la guerre, les toiles de Mondrian étaient des fenêtres ; les carrés sur pointe sont comme des lucarnes à travers lesquelles nous regardons une figure dont on ne nous découvre que la partie essentielle.

Que s'offre-t-il donc à notre vue, par ce trou de serrure ? C'est d'abord l'abrégé du paysage hollandais. Relisons le début du dialogue :

« Fin de soirée. Pays plat. Vaste horizon. Très haut : la lune.

Y : Comme c'est beau !

X : Quelle profondeur de ton et de couleur !

Z (c'est-à-dire Mondrian) : Quel repos !

Y : Ainsi donc la nature vous émeut vous aussi ?

Z : S'il n'en était pas ainsi je ne serais pas peintre.

Y : Comme vous ne peignez plus d'après nature, je croyais qu'elle ne vous touchait plus du tout.

Z : Au contraire, la nature m'émeut profondément. Je la peins seulement d'une autre manière... »

Quelques lignes plus loin, il nous donne par avance un commentaire de ce tableau qu'il ne parviendra à réaliser que des années plus tard :

« ... Dans ce paysage-ci, l'horizontale, par rapport à nous, ne s'exprime que par la seule ligne de l'horizon... L'opposition est exprimée par le ciel dont la position élevée apparaît comme un vaste plan. Un plan indéterminé, il est vrai, mais sur lequel la lune pose son point exact. Ainsi le plan du ciel est défini depuis ce point jusqu'à l'horizon. Cette définition est une ligne verticale, bien que cette ligne ne soit pas apparente dans la nature. Il ne nous reste qu'à la tracer pour exprimer positivement l'opposition de l'horizontale... La luminosité du ciel prononce la verticale, l'horizon masqué prononce l'horizontale... »

Nous comprenons dès lors fort bien pourquoi la verticale de la toile d'Hilversum est nécessairement plus mince, moins prononcée que l'horizontale ; mais cet abrégé d'un paysage se développe-t-il exactement selon le décor de ce début de dialogue ? Mondrian parle d'un pays plat et nous demande de tracer la verticale depuis la lune jusqu'à l'horizon. Ici, nous voyons cette ligne se prolonger un instant de l'autre côté, comme par son reflet, comme par cette raie de reflets que la lune produit sur la mer. Ce pays plat, cette Hollande, s'est gorgé d'eau ; cet horizon masqué, c'est celui de la mer, et cette croix noire sur fond blanc nous apparaît donc comme

l'héritière de celles qui font vibrer la merveilleuse toile marine du musée Kroller-Muller, et toutes celles qui l'ont précédée, tous ces océans avec des jetées, qui appartiennent à la période dite « plus et moins ».

Il nous disait : fin de soirée ; or cette grande ouverture en haut à droite, aboutissement manifeste de toute la série de toiles en figure B, évoque irrésistiblement le matin.

La toile d'Hilversum a été annoncée, dès 1926, par une autre presque semblable, aujourd'hui au musée de Philadelphie : un carré sur pointe, blanc, avec une horizontale et une verticale noires se croisant près du bord en bas à gauche. Une comparaison méthodique de ces deux œuvres nous instruira sur la seconde, nous montrant quel est le vecteur intentionnel qui y mène, le progrès qu'elle représente.

La différence la plus voyante est le petit triangle bleu, dans l'aisselle de cette croix, à gauche, qui est évidemment tronqué, ce carré nocturne, cette chambre actuelle, en opposition avec l'aube ou l'aurore future. D'une toile à l'autre, nous voyons Mondrian s'efforcer d'exprimer par le seul noir et blanc un thème qu'il avait déjà traité en couleurs.

De plus, en 1926, les deux lignes noires sont de même épaisseur, mais le croisement est situé nettement plus bas ; il n'y a pas encore ce frôlement d'une symétrie.

Sur l'horizon marin, au-dessus duquel persiste la lune, voici que le matin se lève. J'aurais pu montrer, à propos de la toile de la collection Bartos, que le petit rectangle jaune dans le coin en bas à droite contribue au redressement de la figure, oppose à la grande diagonale qui va du carré bleu au carré rouge une autre beaucoup plus discrète, qui la fait s'enfoncer et s'élever. Dans la toile d'Hilversum, le même résultat est obtenu avec une prodigieuse économie de moyens. Examinons d'un peu plus près le seul détail que nous propose ce tableau, le croisement des deux lignes noires près du bord : comme l'horizontale est plus épaisse que la verticale, sa section à 45 degrés par le cadre est plus longue, ce qui est fort sensible puisqu'elles sont ici très rapprochées, et comme le frôlement ingénieux de la symétrie nous a fait croire un instant que ces lignes étaient égales, nous persistons à nous demander si cette frontière ne les tranche pas dans une direc-

tion plus proche de l'horizontale qu'elle ne l'est en réalité ; il en résulte que tout le carré semble basculer vers le haut à droite. Les deux autres sections étant relativement très éloignées l'une de l'autre, la différence de leurs longueurs n'est plus perceptible.

Cette figure, si simple à première vue, s'affirme comme la conséquence, la conclusion de toute une série d'études ; sa composition comporte un grand axe dynamique vers le haut à droite, plus un autre qui, si l'on veut, s'élève de l'horizon, anime le soleil en son lever, et enfin, comme la forme carrée sur pointe se donne comme lucarne ouverte sur un détail d'une composition plus vaste, non limitée, il faut faire intervenir un troisième axe qui va du spectateur jusqu'à celle-ci à travers ce trou de serrure. Mondrian réussit donc à traduire la profondeur par des moyens qui n'ont rien de commun avec ceux des perspectives classiques ; si nous interprétons ce croisement de lignes comme un paysage, nous sommes obligés de donner à ce ciel matinal une profondeur infinie.

(A suivre.)

MICHEL BUTOR

NOTES

LITTÉRATURE ET ESSAIS

REMARQUES SUR JULES RENARD

Renard, qui fait les cornes à la fausseté des autres et à la sienne, est gai comme chicotin. Son humeur étincelante et noire a réuni dans le *Journal*[1] un trésor de férocité. Mais cette franchise barbare met tant d'amour à tuer dans l'homme l'homme de lettres qu'elle le conserve dans son intégrité. Ici, point de regret ni d'amende honorable. Ce que Renard dit à sa honte, on sent bien qu'il n'en rougit pas. Il est plutôt fier d'une ignominie qui court après un bon mot et qui l'attrape. Cet infortuné porte en sautoir sa poche de fiel. Renard est de ces auteurs pour qui un malheur qui nourrit la plume ressemble à une bénédiction. Dans *Poil de Carotte*, le délice touche au supplice de si près que l'horreur d'être Lepic est aisément compensée par le triomphe d'une humiliation à rideaux ouverts. Le monstre jouit de la foire où il étale la plaie et les mouches. La victime et l'assassin se tiennent par la main pour saluer le parterre après que la pièce est jouée. Il n'y a pas, dans Renard, de combat d'Apollon contre le serpent, mais une peinture amère et tendre d'un même animal. Relisez les *Histoires naturelles*. Ces cochons, ces dindons, ces vaches sont à notre image parce que nous étions la leur. Renard se soucie moins qu'on ne pense de prendre la nature sur le fait. Si une rose a le sang à la tête, si un bois de sapins est une troupe de curés, c'est que l'observateur s'amalgame avec le poète jusqu'à supprimer la fable. Ésope divisait pour instruire ; le loup et l'agneau se parlaient de nous, leurs corps n'étaient que nos ombres. Après Descartes, Buffon renvoie le perroquet à une parole qui ne parle pas. Jules Renard cherche dans la bête la sincérité de nos petites âmes. Il parie pour une confusion qui tourne à la nôtre. Le chien cesse d'être un exemple, le butor un outrage, l'âne un reproche. Toutes les créatures mangent à la même écuelle. Où est l

1. « Collection de la Pléiade », Préface de Gilbert Sigaux (Gallimard).

ventre ? Où est l'esprit ? La vérité n'a pas de diaphragme. Les sourires infatigables d'une marchande peuvent être exactement des oies qui vont à la queue leu leu. Renard se flattait d'avoir attelé Pégase à une charrue. Il y a dans ce poète et dans ce paysan une aversion pour ce qui est et une aversion plus forte pour ce qui n'est pas. Il consent à admirer l'oiseau qui est sur la rose pourvu que vous ne négligiez pas d'apercevoir qu'une rose et un oiseau ne sont liés que par des pucerons. Renard souffre d'un sublime rentré et d'une clairvoyance implacable. De là nous devons conclure que le rire jaune n'épanouit personne, les imbéciles s'imaginent qu'un railleur aime à se moquer. Ils ne savent pas que certains cœurs sont ainsi faits qu'en dépit d'eux-mêmes ils se moquent surtout de ce qu'ils aiment. Le brocard n'est pas pour les suisses, il est pour la salle du trône. On devine, quand on lit Molière, qu'une moitié de Tartuffe regarde Tartuffe par les yeux d'Orgon, et il arrive que les charlatans s'endorment sur leur propre imposture. Le côté tragique de Jules Renard, c'est qu'il ne pouvait se passer de Jules Renard. Son *Journal* raconte cette effroyable insomnie. Je ne connais aucun ouvrage, dans nos lettres, où un auteur ait aussi durement garrotté son homme. Rencontrant ce livre unique, je m'y serais enfermé pour jamais si, par bonheur, la syntaxe et la langue, dont la plupart des connaisseurs célèbrent bizarrement les louanges, ne m'avaient bientôt rebuté.

Remarquons, pour commencer, que Jules Renard a confondu l'or avec le cuivre. Il ne s'arrête ni sur Baudelaire ni sur Mallarmé ni sur Valéry, ni sur Claudel avec qui il a frayé. Il n'aperçoit de Toulouse-Lautrec que le nain et de Rodin que la spécieuse majesté. Il met à trop haut prix Banville, Gautier, Alphonse Daudet. Il n'entend pas Ravel. En revanche, il se laisse séduire aux mousquetaires de carton, aux aiglons de peluche et au coq de fer-blanc d'Edmond Rostand. Comment, après cela, la fine bouche du prosateur serait-elle aussi exquise qu'elle paraît l'être ? Il ne manque à aucune phrase de La Bruyère ni le plus subtil des architectes ni le plus délicat des maçons. Dans Jules Renard, je trébuche à chaque pas sur un tour médiocre, sur une impropriété, sur une platitude. Le verbe s'est envolé, le substantif sonne creux. Il ne reste enfin que des pointes sèches et une fiente serrée. Toutefois ces griefs-là me sont particuliers et je devais peut-être les taire pour ne penser qu'aux merveilles de pénétration, de larmes secrètes, de douleur sauvée qu'une page de Renard, sur le plat de Salomé, longtemps nous apportera.

Quant au théâtre[1] de Renard, ce sont des romans qu'il a retaillés pour les planches, c'est une plante de Chitry qu'il a dépotée. Rarement génie fut à ce point étroit, recuit, enfoncé

1. JULES RENARD : *Théâtre complet.* Préface et notes de Gilbert Sigaux (Gallimard).

dans une éternelle enfance. Renard n'a qu'un thème et il ne se lasse point de ratisser l'assiette. Il est fasciné par la cicatrice qu'il porte. Voyez la terrible mère de Balzac et la figure étranglée qu'en laisse l'abondant Balzac. Mme Lepic est au contraire le fond de Poil de Carotte. Le ressentiment, dans une âme très tendre et très lâche, occupe toute la vie. La châtaigne s'épanouit en chardon. Dans ses songes d'homme, Renard se représentait encore la chemise levée de Jocaste, ses cuisses ouvertes au feu des bûches, et la tête incestueuse qu'engloutissait la bouche de la marâtre. Quel besoin de s'abaisser jusqu'à Freud pour découvrir, après César, que la crainte et l'amour sont des passions collées l'une à l'autre comme la panthère à son dompteur ? Les esclaves durent adorer Poppée qui leur crevait les yeux. Mais, quand s'éloigne le charme de la peur, l'esprit s'en venge par le rire de la rancune. Que le talent s'en mêle, et il sortira d'une graine de moutarde une panerée de livres. Renard sentait pourtant qu'il avait la langue mince. Il se fût peut-être réduit, comme Mallarmé, au silence. Certaine concision de Renard ressemble à un pendu d'été. L'amateur de beau style allait s'épuiser en monosyllabes. La mort en eut pitié. A quarante-six ans, il avait tout dit. Je conseille aux écrivains larmoyeux qui oseraient regarder Renard par-dessus l'épaule de ne pas oublier que les immortelles sont des fleurs qui doivent leur nom à leur incorruptible sécheresse.

ROGER JUDRIN

ROGER CAILLOIS : *Méduse et Cie* (Gallimard).

Des insectes et des hommes. — Faut-il être un savant pour bien lire le dernier ouvrage de Roger Caillois, *Méduse et Cie*, consacré aux mœurs de la mante, à l'esthétique des ailes de papillons, aux camouflages et aux ocelles des insectes, au masque du Fulgore ? Oui, s'il s'agissait de jauger à la mesure scientifique telles de ses hypothèses zoologiques. Non, s'il s'agit d'entrer dans la vue générale de l'auteur qui est de suggérer un type de rapport entre le monde des insectes et le monde de l'homme, si le fait que ces *êtres* se trouvent aussi *ensemble dans un même monde* doit bien se marquer à certaine correspondance.

Sciences diagonales. — La combinatoire des classifications masque les correspondances transversales entre espèces ; il est donc, selon Caillois, non seulement légitime, mais urgent, de chercher en *diagonale* à repérer ces analogies que les principes d'ordre en histoire naturelle conduisent à négliger, puisqu'ils les rendent invisibles. Ainsi ce qui peut paraître « aberrant » dans une perspective « verticale » cesserait de l'être

en prenant place dans un autre type de groupement. Tout ce qui est *accidentel* en face des classifications traditionnelles réclame attention : il n'y a pas de détail dans la Nature. Les nouvelles analogies, assurément, ne s'offrent pas à la *vue*. Quand Léonard cherchait les analogies au niveau de la vue, entre une rivière et une chevelure par exemple, il confondait science et poésie. Pour le savant il s'agit toujours, selon le mot connu, de repérer de l'invisible simple derrière du visible complexe.

Anthropomorphisme. — Roger Caillois s'attache donc à mettre en relation « diagonalement » ces deux espèces extrêmes, l'insecte et l'homme, que leur mode *social* d'existence apparente. On va crier à l'anthropomorphisme, prévoit-il. Or la démarche est légitime non seulement parce que, comme disait Valéry, seul notre fonctionnement peut nous apprendre quelque chose sur toute chose, et que par conséquent tout discours est anthropomorphique, mais parce qu'il n'y a pas tant ici *anthropocentrisme* que mise en parallèle des hommes et des insectes, et ainsi restitution de l'homme à la nature — lépidoptérocentrisme.

L'homme du point de vue de la science est une espèce *plus* la liberté. Il va de soi que la science ne se soucie pas de réfléchir la liberté en termes de liberté ; mais elle doit bien apercevoir de quelle manière se traduit pour l'homme, dans sa nature et dans la nature, le *fait* de la liberté. La liberté met du *jeu* dans la nature. De profonds instincts biologiques vont agir en l'homme par liberté interposée, c'est-à-dire par images interposées, par puissance créatrice indéfiniment interposée.

Papillons et art. — N'est-ce pas le fait d'un anthropomorphisme sommaire, mal compris, que de postuler par une application trop simple du principe de finalité, que la nature procède toujours en vue d'un résultat utile ? Bien plutôt « (...) rien n'indique qu'une sorte de dépense fastueuse sans but intelligible ne soit pas une règle plus ample et plus obéie que le strict intérêt vital, que l'impératif du salut de l'espèce ». Précisément, la somptuosité incroyable des couleurs et des dessins des ailes des papillons nous parle de ce luxe de la nature. Dès lors, les papillons peuvent être aussi considérés à ce niveau comme des « peintres introvertis ». En jouant de l'homonymie « dessin et dessein », Roger Caillois annonce déjà son intention qui est de faire paraître la parenté de l'homme-artiste et du papillon-somptueux, de restituer l'homme à la nature au niveau même où avec l'homme paraît émerger un ordre irréductible à la nature, l'ordre *esthétique*, et sans méconnaître aucunement la différence radicale introduite par la liberté. Tout le phénomène humain est d'une certaine manière déjà là en-dessous

de l'homme — et peut-être attendant l'homme, attendant que l'homme le remarque et le rejoigne. La liberté vient à l'homme, et par lui en la nature comme pouvoir de mal faire — et de faire mal — ce qui appartient au-dessous de lui à l'instinct infaillible et innocent. Le trans-naturel est *déjà* dans la nature, comme la statue dans les veines du marbre, attendant l'assomption humaine. Déjà, par exemple, la nature « peint » (*Natura pictrix*) au niveau de l'ordre minéral, et il est bouleversant de constater la ressemblance, allant jusqu'à l'indistinction, de « l'art » des pierres et des œuvres non figuratives contemporaines.

Le mimétisme. — La restitution de l'homme à la nature se poursuit par l'examen du mimétisme. Ce titre recouvre une multiplicité de phénomènes liés que les naturalistes recensent — et Roger Caillois après eux — à l'aide d'une terminologie grecque fort complexe : mais justement, Roger Caillois la ramène à un vocabulaire *parlant*, lequel déjà donc en tant que tel figure l'anthropomorphisme bien compris de l'auteur. « Je distingue, écrit-il, le travesti (...), le camouflage (...), l'intimidation (...) » — termes qui valent pour l'homme et *pour* l'animal au lieu de ces termes forgés en grec pour l'animal seul, qui relèvent donc d'un anthropomorphisme simple quoique moins *apparent*.

Le postulat de *l'utilité* aveugle les naturalistes, soit que, reconnaissant le mimétisme pour tel, ils en cherchent à tout prix une explication par son utilité, soit que, frappés par les exemples innombrables de son inutilité, ils nient qu'il existe... Roger Caillois le constate *et* le comprend par son inutilité même. Le mimétisme *existe* comme mécanisme autonome, et il y a tout un règne, fastueusement déployé, de la *gratuité* naturelle. Par exemple, tout se passe comme si les imitations, flagrantes dans la nature (femelles-papillons polymorphes imitant les modèles, ou convergences de parure de papillons qui, quoique différents par l'espèce, se mettent à se ressembler dans une même région), constituaient une *mode*, au sens où les femmes choisissent de se ressembler par le vêtement. Quant au *camouflage*, on ne peut l'expliquer par l'utilité : *l'hypertélie* est manifeste chez les insectes, « délire de perfection sans objet dont les insectes offrent de si déroutants exemples ». D'une part, donc, il faut reconnaître en tant que telle cette poursuite vertigineuse de l'invisibilité pour elle-même ; d'autre part, le phénomène n'est compréhensible qu'en relation avec celui de *l'intimidation*.

Les insectes sont, comme l'homme, en proie à la passion de l'apparition-disparition. Il y a aussi chez les insectes, *dès* les insectes si l'on veut, une loi de présence-au-monde, sur les modes extrêmes de l'épiphanie et de l'occultation. Dans le cas de

l'homme, cette astreinte est claire, et son cas nous permet de comprendre ce qui se passe aussi déjà chez l'insecte qui est comme soumis à la même manière d'être. Le vivant disparaît *pour* apparaître, jouant déjà le même jeu que l'homme. Ainsi la poésie de la présence chez l'animal est comportement instinctif ; elle sera chez l'homme... poésie.

Il est patent que la ressemblance est subordonnée à l'intimidation. Le projet fondamental est de *faire peur*. Les yeux, par exemple, ne sont qu'un des modes de réalisation de *l'ocelle*, « pur et abstrait foyer de fascination ». On dirait que le Caligo exploite à son profit, en la portant sur lui comme signe, cette « terreur du rond » qui sera exploitée par Hugo, comme thème de « La conscience » conduit jusqu'au vers terminal « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn ».

Sans doute Caillois en dit-il trop quand il écrit : « le comportement de l'insecte *explique* la mythologie de l'homme (...) », car il est douteux que celle-ci se laisse réduire à ce seul aspect ; mais peut-être nous suggère-t-il à bon droit qu'une certaine *phénoménologie* capable d'atteindre des significations tout à fait *universelles*, au sens de concernant tout être au monde, nous permet de comprendre plus profondément les vivants. Les insectes ont besoin aussi de *compréhension* et non pas simplement d'explication. Pensant par exemple la « terreur du rond », à l'aide d'une méthode de type Bachelardien, c'est-à-dire phénoménologisant et poétisant son expérience, alors l'homme est tout *porté* à comprendre le monde aussi *pour* les insectes. La phénoménologie du rond concerne aussi la zoologie, au sein de laquelle en somme l'homme est situé à côté de l'animal, la nature ne devenant transparente, c'est-à-dire significative, qu'à son niveau.

Ce recours ultime à la compréhension est clairement indiqué par Roger Caillois quand il conjecture à propos de l'insecte « une fascination de l'autre qui (fait) que le mime en adopte gratuitement l'apparence et l'allure, attitude qui correspond chez l'homme à son goût irrépressible de déguisement ». Ainsi sommes-nous renvoyés en droit à une analyse philosophique cherchant le sens de cette « *fascination de l'autre* » qui vaut pour l'animal comme pour l'homme, fondement de leur parenté.

Le masque. — Tout le livre aboutit au masque, thème ancien et constant de réflexion chez l'auteur. Le masque est le seul *universel*. Or précisément le mimétisme culmine avec le Fulgore, et s'emporte au-delà de tout propos *utilitaire* chez cet animal qui porte un véritable masque de saurien. C'est que le *principe d'économie* de la nature (cf. Leibniz) se retrouve ici d'une manière plus subtile : il s'agit de *faire peur*, et la nature n'a que peu de moyens pour cela. Les modèles du terrible sont limités — de même que par exemple les types de méta-

physiques possibles pour l'homme sont limités par la nature de la question même. Ainsi le Fulgore invente la *même* apparence terrifiante que le caïman. Et ce qui est une espèce de cas ultime avec le Fulgore devient universel avec l'homme, qui émerge dans la liberté à la lumière du monde, et retrouve toute la nature avec une puissance d'amplification indéfinie, un jeu souverain. L'homme joue avec la nature parce que cela « joue » en lui (au sens où une porte a « du jeu ») à cause de la liberté. Tout ce qui était folklore organique, légalisé au niveau animal, déjà incompréhensible par l'utilité, devient jeu libre et magnifique avec l'homme : « c'est dans l'imagination humaine qu'il convient de chercher d'abord le vrai répondant du phantasme fixé dans l'anatomie ou dans l'instinct de l'insecte ».

Dans ce livre passionnant, Roger Caillois, Malraux des insectes, abaissant les cloisons arrêtées qui séparent anthropologie et zoologie, écrit le grand poème de l'analogie. La méthode *diagonale* choquera, bien sûr, un certain conformisme scientifique, mais il n'en demeure pas moins que Caillois, respectueux à la fois de la liberté et de la nature, tente légitimement d'accorder la méthode scientifique au problème posé à la science par la liberté.

MICHEL DEGUY

ERWIN REISNER : *Métaphysique de la Sexualité*, traduit de l'allemand par P. JUNDT (Collection *Cheminements*, Plon).

C'est une gageure de vouloir intéresser un public français à l'ouvrage d'un théologien allemand protestant, qui déclare dès le début : « les paroles les plus profondes et les plus instructives sur le sens de la dualité sexuelle de l'être humain sont inscrites dans les premières pages de la Genèse. » Il a beau ajouter que ce sera là une simple hypothèse de travail, on sent bien vite que son tour de pensée et de sensibilité est intimement commandé par une façon de lire la Bible tout « en noir » qui, même au temps du jansénisme, n'a pas été la nôtre. Du ciel pleuvent des aérolithes dont le lecteur ne se gare pas sans quelque effroi : « L'instinct est la déchéance même. » Jusque dans le mariage « comme en toutes choses, l'être humain est toujours morbide ». « Tout enfant est un Caïn. »

Pourtant, en raison de cette agressivité même, il faut donner à Erwin Reisner une chance d'atteindre le public que le titre [1] et le style de l'ouvrage (d'une maçonnerie plus que cyclo-

1. Il ne rend pas mot à mot le titre allemand *Vom Ursinn der Geschlechter*, qui invite à rechercher le « sens fondamental » de ce fait que représente la coexistence des deux sexes ; et cette recherche est menée par des voies où la métaphysique use de présupposés théologiques.

péenne) risquent de rebuter. Le lecteur qui acceptera l'épreuve n'arrivera peut-être pas à dialoguer avec l'auteur, mais il aura entendu un monologue puissant qui l'aura tiré, non sans profit, du cours habituel de ses réflexions. Notre temps a insisté sur l'aspect biologique de la sexualité, sur ses contre-coups psychologiques, sur ses voies usuelles et aberrantes, jusqu'à donner l'impression qu'il ne reste plus rien à dire sur ce thème, même en se forçant l'imagination. Et quand les théologiens s'y mirent de leur côté, ce fut souvent, semblait-il, avec le souci de prouver qu'ils étaient eux aussi à la hauteur de la mode — non point tellement au-dessus. Avec Erwin Reisner on remonte à de très antiques traditions dont il est bon de sonder le sens.

Une constatation sert de point de départ : l'être humain complet n'existe que sous la forme du couple ; la femme, l'homme, isolés, ne le représentent pas totalement. Dans l'accord de leurs natures, et seulement là, se réalise l'acquiescement du *moi* à l'existence de l'*autre*, sans quoi l'humanité vit déchirée. Mais à partir de cette exigence d'harmonie vitale, la pensée peut suivre bien des voies. Le Taoïsme (que néglige l'auteur) a trouvé là un principe de stabilité cosmique : le Tao, c'est la balance qui met en équilibre le *Yin* femelle et le *Yang* mâle. Nous voilà bien loin de la tension dramatique que le biblisme de Reisner va maintenir entre les deux moitiés de l'être humain, aussi longtemps du moins que celui-ci est prisonnier du péché originel.

Il n'en était pas et il n'en sera pas toujours ainsi. Adam a été créé avant la femme ; c'est donc que la division sexuelle n'est pas première. Les corps des ressuscités ne doivent plus être sexués ; c'est donc que la même division n'est pas davantage dernière. « Beauté de la femme et procréation tendent vers l'être humain *androgyne*... tel qu'il sera quand, devenu tout entier à Son image, il se sera tourné vers Dieu » (p. 65). L'amour du couple n'a de sens qu'en tant qu'il mime, imparfaitement, ce que fut et ce que sera l'Adam libéré du temps..., entreprise vouée à l'échec dans l'humanité corrompue, comme le montrera longuement l'auteur.

Cette exégèse du récit biblique rejoint le mythe de l'androgyne primordial, cher au romantisme allemand, qui le tirait de Platon. Mais, au-delà de toute formulation, on rencontre, en fait, une des grandes images du subconscient universel. Erwin Reisner a beau dire, plus loin, que, ces images, « c'est l'être humain qui se les crée, elles ne lui sont pas données », il n'évite pas de traiter celle-là comme donnée, et même donnée de très haut. L'homme un peu averti sait aujourd'hui le profit qu'il peut tirer de sa propre confrontation avec ces « images », ces « archétypes ».

Justement, il vaut la peine de voir Erwin Reisner aux prises

avec l'archétype de la Mère, de la *Magna Mater*, comme il aime dire. Prisonnier d'une théologie plus sémitique que chrétienne [1] et, par conséquent, vouée à une suprématie du mâle qui commande jusqu'à l'image que le théologien se fait de Dieu, il exècre la Mère divine. C'est une figure qu'il aime confondre avec la *Magna Meretrix*, proprement « démoniaque » (p. 200). Je crains qu'après bien d'autres il n'ait pas cherché à comprendre ce qui se cachait sous le terme, d'ailleurs mal choisi, de « prostitution sacrée ». Mais l'aurait-il pu ? Tout conscient qu'il est des simplifications abusives auxquelles on recourt quand on veut réduire en formules le génie féminin, il voit la femme tournée vers le haut, mais enracinée dans la nature (mauvaise), abaissant vers cette nature ceux qui l'approchent, alors que l'homme, privilégié, « est l'intermédiaire qui conduit à l'esprit ». Donne-t-on, dans la société ou dans la pensée religieuse, la suprématie à la femme, « l'orientation (du monde) est bouleversée et les puissances démoniaques du chaos surgissent » (p. 45). On reconnaît la voix des prophètes d'Israël, non pas l'intonation hellénisante du concile d'Éphèse.

Si l'on pouvait relever ici les erreurs historiques auxquelles s'est exposé l'auteur en traitant les traditions non chrétiennes comme une matière ouverte à toutes les fantaisies de l'interprétation personnelle, on donnerait toute sa force à l'objection fondamentale qui vient peu à peu à l'esprit. Est-il admissible de discuter d'une réalité aussi universelle, aussi capitale pour la vie quotidienne de l'humanité, en restant enfermé dans les perspectives de notre Occident, chrétien ou non ? Mais bien sûr, laisser se dégager une « métaphysique » du couple des tâtonnements de toutes les races et de tous les temps, en refusant tout *a priori*, ce serait une tout autre entreprise, et elle soulèverait l'hostilité d'Erwin Reisner. Qu'il donne envie d'y songer, c'est du moins la preuve qu'on doit le tenir pour un adversaire digne d'être contredit.

GABRIEL GERMAIN

***

LE ROMAN

MARCEL AYMÉ : *Les Tiroirs de l'Inconnu* (Gallimard).

S'il est dans les privilèges du grand romancier de créer des poncifs, cette tâche devient de plus en plus malaisée en un temps où les journaux et les magazines ont entrepris de faire

1. C'est un point où il apparaît clairement combien la réforme de Luther est en son fond étrangère à la tradition chrétienne telle qu'elle s'était stabilisée à la fin de l'ère patristique.

concurrence à la fiction. Aussi le propos de Marcel Aymé sera-t-il de récuser les idées reçues, de repérer les lieux communs et de planter des poteaux indicateurs aux carrefours des chemins battus : de dénoncer le poncif qui se dissimule sous le masque du non-conformisme. En dépit des réussites que sont *Travelingue*, *Le Bœuf clandestin* ou *En arrière*, jamais sans doute n'y avait-il aussi magistralement réussi que dans ces *Tiroirs de l'Inconnu*, roman du cycle Martin (par opposition à ce que nous appellerons le cycle Maufrelat), c'est-à-dire roman de la ville, roman d'un Paris-poubelle où basculent tous les déchets d'une civilisation. Roman d'une société qu'il n'est même plus nécessaire d'observer pour la connaître : toute la documentation, puisée aux meilleures sources, est fournie par la lecture des quotidiens du soir.

Naguère, les personnages bourgeois ou petits-bourgeois de Marcel Aymé trichaient avec Dieu en brouillant hypocritement les frontières du mortel et du véniel. Aujourd'hui, bien qu'ils aient pris la précaution d'enterrer le Dieu de leurs parents, Tatiana, Michel, Valérie et leurs compagnons n'en sont devenus ni plus francs, ni plus malins ; dupés, eux aussi, par leur cautèle, ils s'efforcent de créer de nouveaux mythes, pour les trahir d'ailleurs aussitôt. Blousons dorés, homosexuels, escrocs et Marie-couche-toi-là, dont le lecteur se fait si aisément le complice, sont ici rejetés dans les ténèbres du romanesque, grâce à la lucidité ingénieuse du narrateur, Martin, aussi déconcerté par les mœurs de ce temps qu'un Arthur Gordon Pym devant la nuit polaire.

Il serait donc injuste de considérer *Les Tiroirs de l'Inconnu* comme un divertissement malicieux, une truculente sotie. Les éléments qui composent ce récit procèdent, en effet, de la réalité la plus authentique : fruits, non point de cette observation qui ne mène à rien, sinon au culte de l'anecdote, mais d'une re-création. Aussi, pris en soi, chaque personnage, chaque épisode des *Tiroirs* peut-il manquer de crédibilité au regard du petit amateur de réalisme (qui préfère Courteline à Kafka), alors que l'ensemble présente le caractère irréfutable de *La Colonie pénitentiaire*, de *Lumière d'Août* ou de ce bouleversant témoignage sur la débilité morale du yankee qu'est le chef-d'œuvre de Nathanaël West, *Mademoiselle Cœur Brisé*. Aussi chaque détail, pittoresque ou révélateur, surgit-il des profondeurs de l'imaginaire au lieu d'être saisi sur le vif par un photographe complaisant et appliqué : les dialogues de Marcel Aymé, en particulier, ne sont pas une transcription littérale des propos savoureux que nous pouvons surprendre dans le métro, mais, par le choix et la disposition des mots, ils raniment l'impression que ces propos éveillent en nous. « On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses, mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon » (Sartre). D'autres avaient déjà décrit l'humanité des

Tiroirs, mais ils restaient dupes de leurs personnages, en dépit du cynisme ou de la fausse simplicité. En s'exprimant avec la nonchalance ironique qui lui est propre, le libre témoin Marcel Aymé, dédaignant la tradition surannée du roman de mœurs, perpétue celle des grands démystificateurs : attitude intellectuelle qui demeure aujourd'hui encore la forme suprême de l'engagement.

WILLY DE SPENS

ADRIAN MIATLEV : *Le Sacrement du Divorce* (Gallimard).

Miatlev ? Un nouveau Rozanov ? Et certes, le grand fracasseur de poètes dont la verve mordante et cocasse anime les dernières pages de *La Tour de Feu*, par maints traits, ressemble à « l'original » russe : même tempérament illogique, qui se fonde, néanmoins, sur une unité interne bravant toutes les contradictions, semblable amoralisme fort moralisant, mépris identique des valeurs de civilisation, vénération pour l'amour conjugal, paganisme mystique, don des saillies, des sursauts, des éclairs intuitifs, style qui, curieusement, donne tout ensemble une impression de spontanéité sauvage et d'art plein de malice et de raffinement.

« La table comme une mince feuille. Une secousse et je découvre ce qu'il y a sous la table, tout autre chose que sur la table... sous la table, il n'y a rien ou c'est autre chose », notait Rozanov. Miatlev, aussi, secoué à la vue de cette « autre chose » qui échappe à nos moyens d'explication, car « écrire, c'est toujours induire en erreur ». A l'opposé de Rozanov qui raffolait de l'écriture, Miatlev loue le refus d'écrire. « Quand l'expérience parvient à la plénitude, elle fait figure de refus de communication. » Nous comprenons que ce refus est une manière de préserver le caractère sacré de l'écriture. Miatlev admire quelques écrivains et quelques poètes, Céline, Green, Lawrence entre autres ; il ne cite pas Rozanov qui doit l'agacer. En effet, détestant de se reconnaître, il est toujours impatient d'accuser son défaut de similitude. Il s'oppose, il divorce, non seulement par orgueil ou hargne, mais parce que sa vérité est dans le refus ; et l'amour (chaste) entre hommes, qu'il admire, c'est la « tauromagie », le duel.

Miatlev ne se confesse pas, ne s'explique pas, il ne développe aucune des raisons, parfois fugitives, qu'il a d'être comme il est. Il ne se targue de rien, sinon qu'il existe. Ne voudrait-il pas, à chaque minute, être haletant de l'émotion d'exister ? Il adhère puis il rejette, il aime puis il hait, il se félicite et il s'avilit, il se gobe et il se vomit, mais toutes ces contradictions l'exaltent et le fortifient en son for intérieur, où il adore la vie en la sienne et en celle des autres, de ceux qu'il aime.

Passant du sarcasme, de l'injure, à la fantaisie, à la bouffonnerie, et avec une pétulante imagination de poète, avec une ressource extraordinaire dans la variation et le contrepoint, son « nihilisme » s'attaque à tout ce qu'il juge artificiel, bêtement moutonnier, affreusement hypocrite. Sa fureur d'anéantissement ne s'arrête que devant la grâce des pierres et des arbres, devant les états indescriptibles de l'insolite communion avec les choses et les êtres. Mais il n'a cure des signes trop clairs, des faciles symboles. « Tout doit demeurer contradictoire, hérissé, dangereux. Ce n'est plus à travers une forêt de symboles que l'homme doit passer pour se retrouver dans une clairière improbable, mais par une jungle de vérités cruelles où rien ne parle, où tout écho est aboli, où l'on découvre peu de sens, où la plupart des signes sont aberrants, déroutants, et comme vénéneux. » Car l'on n'approfondit pas les « choses » sans être saisi de terreur et de mépris. N'est-ce point déjà trop de logique, trop d'explication, trop de prophétie pour un esprit qui abhorre la ligne droite ? « La simplicité n'existe pas, l'action directe n'est plus permise, la voie droite se casse toujours la figure, ou vous emmène dans la brousse, et la propagation de la manie de la logique est empreinte de la plus basse criminalité de la part de ceux... — Je vous comprends. — Je ne veux pas que vous me compreniez. Retirez ces trois mots. » Après cette discussion, le « roi infernal », « l'oint de la liberté » revient chez lui où il trouve sa chère femme « princièrement belle, d'une paganité rayonnante, presque antique, dans ses atours de ménagère d'occasion, parmi le fumet du potage et du plat principal ». Le sentiment d'être profondément en harmonie excite en même temps son défi « à l'égard des grisailles galopantes qui écrabouillent la sainte et absolue et « libre liberté » des âmes individuelles qui ont lutté pour le décantement qu'il leur fallait ». Il croit à la magie des menhirs, des dolmens, des fées, à « la majestueuse présence du Dragon », il croit en la poésie et en la vie native. Or, à peine a-t-il dévoilé un peu de ses croyances, il apostrophe le lecteur : « Et toi, mon cher lecteur, est-ce que tu t'imagines par hasard que tu vas ici apprendre quelque chose ? »

Être, exister furieusement, mais ne jamais déduire, ne jamais conclure ! Et il se heurte à l'impossible refus de l'explication : il ne faut pas écrire !

Se dérobera-t-il à la littérature par ce biais : « se moquer de toutes les règles de la syntaxe » ? Non, quoiqu'il assure n'avoir point « le sexe du français », comme ses amis Humeau, Bryen, Martel ou Tourret, il se révèle, dans ce livre, un étonnant écrivain, et surtout quand son style est ramassé et percutant, en de très belles pages où il s'est livré à la spontanéité de sa colère ou de son ravissement. Les développements un peu longs lui nuisent. A la fin du livre, dans l'histoire burlesque de l'Amélioré et de l'Ignoré et dans celle du Baron, c'est

là, en dépit de brillants passages, qu'il outrepasse ses limites.

C'est une passion de sourcier qui l'habite : l'essence cachée qu'il faut découvrir, après beaucoup d'efforts, par d'héroïques abandons, par une lutte opiniâtre contre les valeurs « perverses » : connaissance de soi, raison, esprit, âme. Une vie obscure et tortueuse, une espèce de magie noire de l'intuition vitale par laquelle il est donné, parfois, d'étreindre la « réelle » réalité. Cette passion partagée par quelques poètes contemporains, qui tentent d'établir, dans l'immanence, une communication avec le monde ou l'être ou le mystère, et l'on songe à Saint-John Perse, à Ponge, à Char, à Jorge Guillen, poètes de la clarté triomphante ou de la tension lumineuse, Miatlev la conduit par la solitude, le refus et la véhémence.

ANDRÉ MIGUEL

VICTOR MISRAHI : *Les Routes du Nord* (Gallimard).

En dépit des apparences, le refus de prendre un risque, commun aujourd'hui comme hier à trop de romanciers, n'est pas le fait de Victor Misrahi. Sans doute ces *Routes du Nord* se présentent-elles comme un supplément aux souvenirs de Saint-Priest, de Vitrolles ou du comte de Neuilly, les brillants émigrés qui n'oublièrent pas d'emporter Carmontelle, Bachaumont et même quelques volumes de Jean-Jacques dans leurs bagages, faute de pouvoir garder un peu de terre française à la semelle de leurs souliers. Victor Misrahi a su retrouver l'élégance du trait, la vivacité du discours, le sens de l'ellipse et jusqu'à l'indifférence au pittoresque (Chateaubriand et Mme de Staël n'ayant pas encore « rouvert la grande nature fermée »), qui donnent leur charme un peu amer aux meilleures chroniques de l'émigration. Il dédaigne cependant les vaines difficultés du pastiche, comme la satisfaction un peu scolaire de raviver les couleurs des vieux portraits : évadés du temps, comme la plupart des grands amoureux tragiques, le héros du roman, Jean de Vaudrey, et sa maîtresse hollandaise, Netta, ne sont pas seulement les familiers de Sénac de Meilhan : ils sont aussi les nôtres, par leur lucidité, par leur conscience aiguë de la solitude humaine et par cette recherche du bonheur dans l'amour, idée qui n'était sans doute pas nouvelle en Europe, mais qui jamais peut-être n'avait si farouchement participé à la conquête de l'absolu.

Le couperet de la guillotine fut-il trop taché de sang pour qu'on pût l'essuyer avec les faveurs qui avaient orné le cou des petits moutons ? Toujours est-il que les caprices enrubannés moururent avec les perruques, et que les torrents de larmes mondaines s'asséchèrent au pied des fausses ruines édifiées par Hubert Robert. La société dont on avait dégrafé le col devant l'échafaud osa enfin montrer son cœur sans apparat.

A la veille d'une aussi profonde mutation de la sensibilité, deux adolescents candides et généreux, comme Jean de Vaudrey et Netta, se devaient de prendre quelque avance sur leurs contemporains et de rejoindre ces futures victimes qui se nommeront Adolphe ou Delphine. Vaudrey ira plus loin encore puisque, sa maîtresse morte, il enjambe le romantisme, tordant le cou aux cigognes larmoyantes pour s'inquiéter de savoir si son visage ment ou ne ment pas, c'est-à-dire s'il est ou non un fils de roi. Un de ces fils de roi à qui tout est permis, même de sortir d'une idylle tragique comme on revient de la chasse au caribou.

W. S.

JEAN-RENÉ HUGUENIN : *La Côte sauvage* (Le Seuil).

A la surface, un grand repos : la mer, un manoir en Bretagne, des souvenirs d'enfance, une écriture stricte. Mais, sous ce repos, traîtrise et agitation : la mer monte ; le manoir est plein de pièges : on s'y guette, on s'y hait ; l'enfance empêche de vivre, nourrissant la déloyauté, peut-être l'inceste ; l'écriture frémit, invente et voudrait libérer davantage.

Olivier, son service militaire achevé, revient dans la maison familiale pour y apprendre que sa sœur préférée, Anne, va épouser Pierre, son meilleur ami. Pierre arrive à son tour, et Olivier s'emploie, par une stratégie subtile et silencieuse, à les désunir. L'originalité du roman est qu'il n'y parvient point : cette maturité dans la conclusion prouve que l'auteur, en dépit de son âge, a dépassé sa jeunesse. La raison et la banalité (Anne et Pierre se marieront) l'emportent sur un sentiment exceptionnel et non viable.

Y a-t-il vraiment inceste ? « ... elle fut dans ses bras, et sans parler il la berça contre lui, respirant l'odeur de ses cheveux, une odeur d'amande. » Bien plutôt un rêve *naturel* (à tous les sens du terme). Nous comprenons aussi que cet amour repose sur la pitié : pitié pour le corps de l'autre, fragile, menacé par la mort, pitié pour soi-même.

Olivier est indifférent, mais avec passion, ce qui change tout : l'indifférence, dit-il, est une passion, « la plus impossible à assouvir puisque l'objet qu'elle poursuit nous oblige à régler notre course sur la sienne : la passion du temps ». J'aime encore cette phrase, pleine et cruelle, qui descend loin en nous : « Il restait appuyé à la barrière, déchiré par cette illusion de légèreté que donnent les êtres qui nous quittent. »

Je reprocherais bien à la fin de l'ouvrage une sorte de confusion, quelque lenteur, mais je ne suis pas certaine qu'elles ne constituent pas le dénouement obligé du livre et, en définitive, peu de premiers romans sont aussi sûrs.

LUCETTE FINAS

***

LETTRES ÉTRANGÈRES

ERSKINE CALDWELL : *La Ravageuse*, traduit de l'américain par MARCEL DUHAMEL (Gallimard).

Le père débonnaire et naïf, la mère aigrie, la fille trompée et « ravageuse », le propriétaire plein de concupiscence et tous les hommes qui tombent dans les rets de cette Messaline de Georgie, sont peints avec une simplicité puissante qui impose l'idée de la fatalité et de l'action obscure du destin.

Peut-être le dessein du romancier fut-il une critique de l'éducation puritaine et d'une étroite morale sexuelle ? Mais cette préoccupation, que l'on rencontre dans la plupart des livres de Caldwell, et parfois comme une gênante obsession, ressort à peine ici où l'action s'élève à une sorte de grandeur mythique.

Après que Claudelle, la fille d'un fermier, eut reçu, de son fiancé qui accomplit son service militaire, une lettre de rupture, il s'est opéré, en elle, un étrange bouleversement. Elle perd toute pudeur, toute retenue, et provoque, dans le pays, une folie érotique. Les passions lourdes et moites se heurtent ; des êtres rudes et violents sont emportés par la frénésie qui agite la jeune fille. L'atmosphère de fièvre instinctive et le relief des tempéraments se créent surtout dans les conversations qui ont beaucoup de justesse et de truculence. Caldwell possède une façon inégalée de conduire ces dialogues. Le plus banal propos prend une lourdeur terrestre, une saveur charnelle. Des images brûlantes serrent la gorge du lecteur. La confession que fait de son égarement, à son vieil ami, Harlee Peaselee, le propriétaire du grand bazar, compte parmi les meilleures pages. La drôlerie et le pathétique se mêlent aussi, curieusement, dans l'agitation effarée du pasteur qui succombe également à la brutale tentation.

Cette frénésie finit d'une manière théâtrale, par deux meurtres dont celui de Claudelle et le suicide du pasteur, mais ne le fallait-il, puisque, pour clore toute tragédie, et ce roman en est une, la fatalité doit agir soudainement ?

A. M.

WERNER WARSINSKY : *Les Portes de la Démence*, traduit de l'allemand par ANDRÉE R. PICARD (Gallimard).

Grand blessé de guerre, le narrateur, surnommé Niemann — M. Personne — est amnésique. Essayant de retracer son passé, de se retrouver lui-même, il évoque certaines réminis-

cences. Les scènes ainsi suscitées ébauchent quelques pistes, mais celles-ci conduisent à trois femmes — Alexandra, Denise, Léonore — et surtout à plusieurs incarnations possibles du narrateur — mineur de fond, agent secret, hobereau.

Sans le critère d'un passé assuré, le narrateur ne peut en effet séparer le réel de l'imaginaire, les souvenirs des phantasmes. Quelques situations directrices — le pont, la tasse brisée, etc... — qui organisent des scènes très différentes permettraient, peut-être, de sortir de ce cercle vicieux. Mais ces thèmes obsessionnels sont constamment désagrégés par l'afflux de nouvelles évocations.

Niemann, ainsi, ne se trouve pas seulement coupé de son passé, mais du monde qui ne pourrait devenir réel qu'avec la récupération de ce passé. Il reste pris dans des limbes, cette zone intermédiaire où ses phantasmes se situent, et il meurt au cours d'une hallucination métaphysique.

Dans ce roman, Werner Warsinsky s'attache, d'une certaine manière, à ce que l'on pourrait appeler l'infra-mémoire, cet espace mental où les images, instables bien que nettes, non localisées dans le temps, semblent participer à la fois du souvenir, du phantasme et du rêve. Mais, en réduisant ce phénomène aux suites d'un traumatisme crânien, le livre perd une partie de sa portée.

Réserve plus grave, le romancier paraît être tombé dans le piège que comporte quelquefois la narration à la première personne. Ici, en effet, s'effectue un curieux retournement. En se laissant totalement investir par son personnage, le romancier se croit permis d'abandonner toute responsabilité. Cet emploi du *je* permet alors un véritable tour de prestidigitation. Sous prétexte de véracité, la création devient masquée, sans risque — puisque le narrateur est fou. Tout y est permis : « Je le mentionne d'ailleurs uniquement pour le plaisir de dire des bêtises, remède dont chacun a le droit de disposer s'il croit pouvoir soulager ainsi sa tension intérieure. »

On est alors tenté de laisser justifier par la psychiatrie ce que la critique littéraire ne saurait admettre, car le roman cesse d'être tel pour devenir document. Mais un document — et celui-ci semble suspect — ne peut intéresser d'autres lecteurs que des spécialistes s'il n'est *aussi* œuvre littéraire. Hélas, outre la profusion de mots tels que : « hallucinant, effroyable, hideux, chaotique, infernal, blafard, abîme, enfer », etc., on peut lire des phrases de ce genre : « Dans cet état d'esprit, je considérais l'univers ambiant dont les objets s'échelonnaient sur la patinoire glacée de ce paysage hivernal, simplement comme une arabesque d'habitudes, dessinée sur un fond de perplexité, comme une condition pitoyable qu'il s'agissait de dépasser pour échapper à l'inceste des pensées. » Ou de celui-ci : « Le projecteur... allait lancer ce soir encore sur la ville son faisceau de lumière *rotative* et *tournante*. »

On voudrait dégager la responsabilité de la traductrice. Mais la présentation qu'elle nous propose, où les noms de Kafka et de Cocteau me semblent bien légèrement avancés, laisse vraiment à désirer.

La signification véritable du livre, peut-être, est celle-ci. Albert Camus remarquait un jour : « Si tout est permis, rien n'est possible. » Si Niemann n'a pas retrouvé son passé, c'est probablement parce qu'il n'a pas su écrire. Werner Warsinsky, certes, a obtenu pour ce livre — en 1953, en même temps que Csezlau Milosz — le Prix de Littérature européenne. Mais il est permis de douter que ce lauréat soit un écrivain.

JEAN RICARDOU

***

LES SPECTACLES

Sur le Bowery (On the Bowery), film américain de LIONEL ROGOSIN.

Le Bowery est à New York, dans la partie sud de Manhattan, une longue et large artère — parallèle à Broadway — rendue autrefois célèbre par sa vie nocturne et ses théâtres, devenue, depuis que ces derniers ont été transférés autour de Times Square, beaucoup plus loin au nord, une sorte de quartier général de la misère, où se retrouvent des centaines de chômeurs, d'infirmes, de drogués, d'ivrognes, de mutilés, de sans-logis. Ce n'est certes pas le seul endroit de Manhattan où l'on rencontre des clochards, mais le Bowery est bien plus qu'un coin mal fréquenté comme il y en a tant : il agit comme pôle d'attraction ; c'est un lieu de rendez-vous tacite, un centre d'information, d'échanges, de beuverie, de fraternisation, qui s'étend sur tout un quartier.

On the Bowery date de 1954. Entre temps, Lionel Rogosin est allé tourner en Afrique du Sud *Come back Africa*, que l'on a pu voir à Paris au début de l'année. Son premier film, il l'a réalisé sur les trottoirs du Bowery et des rues transversales, dans les bars riverains (d'où les juke-boxes sont absents : qui y glisserait des sous ?), les hôtels borgnes, les petits squares, les locaux de la mission salutiste prodigue en soupes chaudes et en bons conseils pour l'au-delà, sous le métro aérien, qui a été démoli depuis, ce qui a eu pour effet d' « élargir » l'avenue, de la priver de son ombre et de lui donner, si possible, un aspect encore plus sinistre et désolé. Ses interprètes sont de véritables « pensionnaires » de l'endroit, non seulement tous ceux, anonymes, qui errent ou se traînent continuellement partout, mais aussi les deux ou trois personnages qu'il a mis en vedette par sa

conception même de l'œuvre. En effet, Rogosin n'a pas conçu son film comme un pur documentaire, mais plutôt comme un reportage légèrement romancé : une intrigue ténue explique dans quelles circonstances un chômeur peut échouer sur le Bowery et quels obstacles, pratiquement insurmontables, s'opposent à ce qu'il s'en échappe. Ce fil conducteur n'était peut-être pas indispensable ; il était sans doute possible de nous faire voir les mêmes choses sans chercher à les organiser anecdotiquement, puisque l'espace morne de l'avenue suffit à les relier topographiquement et d'un jour à l'autre, quotidiennement. Mais cette réserve est de peu d'importance. Tels qu'ils nous sont montrés, de par l'audace, l'habileté et la patience du réalisateur, les visages, les voix, les lieux sont saisis et restitués avec une extraordinaire fidélité. Le film est impressionnant, émouvant, bien fait et très beau.

Il est peut-être trop beau. En effet, ce que l'on peut, plus valablement que l'anecdote, reprocher à son auteur, c'est d'avoir coupé les lieux de leur environnement géographique, d'avoir isolé le quartier et de l'avoir décrit comme une institution, un phénomène intangible, une sorte de fatalité permanente, un peu en dehors du temps et des contingences sociales. Or le phénomène « Bowery » se situe à quelques centaines de mètres du Financial District, de Wall Street et du City Hall de New York. Sans doute les intentions de Rogosin n'étaient-elles pas, tout au moins ouvertement, de critique sociale et politique. Il aurait toutefois été utile, à notre avis, de localiser très précisément l'endroit décrit, par exemple en gagnant le Bowery d'un autre quartier de la ville, rapidement, au début du film. Il est certain en outre que la coloration de l'accompagnement musical renforce malencontreusement cette impression de « pittoresque irréaliste » que l'on ressent confusément tout au long de la projection. Les bruits de la rue et les voix des hommes devaient suffire. Qu'y ajoutent les notes de flûte et de basson, sinon l'idée d'une complainte, d'une rengaine chantant un inexorable destin ? Le destin, en l'occurrence, n'est que la conjonction des inadaptations individuelles et des hasards d'un système économique hypersensible. Rien d'éternel dans tout cela, rien de mythique. Quelques plans préliminaires et le rejet de toute ritournelle auraient sans doute empêché le film de glisser sur la pente « mythologique » où son auteur, peut-être involontairement, l'a en fait engagé.

Au même programme est projeté un court métrage de Phil Lerner, intitulé *Une Cour à moi* (*My own yard to play in*). Il nous montre des enfants jouant dans les rues de New York, principalement de Harlem, sur les trottoirs et les chaussées des quartiers surpeuplés. Les prises de vue sont excellentes, mais ce qui fait le charme du film vient encore plus de la bande sonore, due à Tony Schwartz, où se mêlent les exclamations des gosses,

des comptines, des commentaires sur la marelle et même une chanson espagnole. C'est très simple, très beau, quasiment improvisé, malheureusement trop court.

CLAUDE OLLIER

Zazie dans le Métro, de LOUIS MALLE.

Deux garçons intelligents s'emparent de *Zazie*, qui était une énorme farce verbale, et en tentent la transposition cinématographique. Que va-t-il se passer ? Louis Malle et Jean-Paul Rappeneau avaient le choix : à quel niveau allaient-ils installer leur fidélité ? La lettre ? Impossible. L'esprit ? Mais justement l'entreprise consistait à en changer... Louis Malle l'a expliqué : il a voulu trouver, pour l'œil, l'équivalent de la surprise de lecture que l'orthographe phonétique, les grossièretés de la langue zazique provoquaient. Il a, pour cela, ressuscité les traditions du burlesque. Les amateurs de W. C. Field et de Mac Sennet ne seront pas dépaysés. Malle a procédé par accumulation de gags, une accumulation qui néglige tout sens de l'économie, un vrai bric-à-brac, un énorme gâchis de trouvailles et de rire : on n'a pas le temps de voir, simplement *voir* tout ce qui se passe sur l'écran, au moins pendant le début du film ; j'ai interrogé des spectateurs sur telle invention qui m'avait réjoui : ils ne l'avaient même pas remarquée... Quant au sens même de l'aventure de la petite fille, les adaptateurs ont sans doute légèrement incliné le propos de Raymond Queneau dans le sens de leur goût et de l'efficacité particulière du cinéma. Le passage météorique de Zazie à travers Paris devient une manière de raid justicier, dans la tradition du western, une mise en demeure sauvage et moqueuse adressée par la petite fille à tous les adultes (qui sont ici, plus généralement, tous les citadins). *Zazie* est un film sur et contre Paris — le Paris absurde des rues, des bagnoles, des êtres inconnus que l'on bouscule sans voir leurs visages, la ville livrée à la rage de destruction, de mots, de modernisation. Mise à part cette interprétation — dont on pouvait trouver la trame dans le livre — l'adaptation est rigoureuse, d'une fidélité subtile, respectée justement au niveau le plus difficile. Les trente premières minutes du film sont éblouissantes. On est surpris, mais sans défense. Ensuite, le rythme se brise un peu. (Dans le livre non plus, le miracle ne durait pas.) En particulier la grande bagarre de la fin, qui est à elle seule un morceau d'anthologie (et de bravoure), peut paraître un peu artificiellement soudée au reste du film. On perçoit l'intention des auteurs : conscients de ce que la destruction verbale de *Zazie* recélait déjà de troublant, ils ont voulu inquiéter davantage encore, mener la farce jusqu'au grincement, jusqu'au bord d'une sorte d'apocalypse grotesque, avec révolution, Croix de Feu, dictateur et mitraillades. Pris séparément,

chaque épisode de cette fresque furieuse est bien venu; mais la fresque elle-même manque sans doute d'unité ; son rapport avec le film ne paraît pas vital. Les derniers instants se ressentent de ce changement de régime. On dirait que ses personnages embarrasseut soudain l'auteur : il boucle la fin en quelques plans (et, sans doute, on a beaucoup coupé dans cette région du film) qui n'équilibrent pas la belle habileté du début.

Zazie contient une étonnante performance d'acteur : Philippe Noiret dans le rôle de l'oncle « homosessuel ». Il n'était sûrement pas possible de faire mieux ; en trois phrases, il s'impose ; le film repose en partie sur lui et s'en trouve bien. Tous ses partenaires sont bons, aucun n'est écrasé. Noiret fait des premières séquences, de l'ascension de la Tour Eiffel, du dîner avec Zazie en particulier, des moments qui ne ressemblent à rien d'autre.

Zazie était un film trop audacieux pour être totalement réussi ; les spectateurs seront surpris ; mais dans vingt ans on ira revoir dans les cinémathèques ces morceaux devenus célèbres.

A noter encore : Malle fait preuve, ici et là, d'un humour d'excellente qualité — comme il se moque bien de ses *Amants !* — et cela, dans le sérieux cinéma des jeunes gens, mérite d'être applaudi.

F. NOURISSIER

Terrain vague, de MARCEL CARNÉ.

Face au déferlement du cinéma de fiston, la vieille vague dresse ses digues. Mais *Terrain vague* fait eau de toute part. C'est un film de la seconde époque de Carné ; la mauvaise. C'est presque aussi désolant que *Les Tricheurs* et ça ne va pas gagner d'argent. Aucune circonstance atténuante, donc, et une complaisance dans le poncif qui décourage les commentaires. Qui est ce Marcel Carné ? A-t-il déjà fait des films ? On préfère espérer qu'il s'agit d'un nouveau venu aux ruses maladroites.

F. N.

La Vérité, de HENRY-GEORGES CLOUZOT.

Le chef-d'œuvre du cinéma de papa. Me Floriot comme si vous y étiez. Les assises (visages « buriné » de Charles Vanel, sarcastique de Paul Meurisse, trognes des jurés, gardes « massifs », salle murmurante, journalistes « cyniques » : ouf !) Un comble de fabrication, le sacrifice à toutes les comédies. Posséder un tel instrument, et ces sous, et cette gloire, et toute la liberté, tout cela pour ne rien démystifier, pour ne rien dire : il y faut presque de l'héroïsme.

Clouzot n'a pas pu empêcher Brigitte Bardot d'être elle-même, c'est-à-dire merveilleuse. Il lui a pourtant imposé de

drôles de choses : certaine danse exotique sous le drap de lit est d'un goût de triste et vieux voyeur. Pour le reste, oui, on le voit, on le sait, on le dit : les queues sont longues et l'argent sera abondant. Tant pis, tant mieux : on ne veut de mal à personne.

F. N.

Le Petit Soldat, de Jean-Luc Godard.

Nous ne verrons pas ce film en France : notre censure nous en a privés. Disons-en pourtant un mot, afin que les spectateurs aillent voir bientôt, à défaut du second film de Godard, le troisième... Nul doute qu'il sera bon : Godard est le plus doué des cinéastes de son âge (et les voilà légion...). *Le Petit Soldat* est, en effet, un film moralement déplaisant (ce n'est d'ailleurs pas pour cette raison que les censeurs l'ont condamné, mais simplement pour imposer le silence, pour faire que certains mots ne soient pas prononcés au cinéma : guerre, déserteur, Algérie, F.L.N., services secrets, etc. Ces initiales et ces vocables, on le sait, ne désignent rien, personne, des ombres. Vive le réel!) Un film moralement déplaisant mais, pour le reste, éblouissant. Virtuosité, désinvolture, liberté du récit, nouveautés techniques, montage simplifié jusqu'au défi : tout ici est d'un animal de race. Reste que cet insoumis réfugié en Suisse où il devient tueur d'une organisation contre-terroriste, ce petit nihiliste littéraire capable aussi bien de courage physique et de lâcheté, on ne peut pas le trouver bien sympathique... Godard est Suisse, et c'est son droit de raconter une histoire de luttes entre services secrets français et algériens à Genève. C'est aussi notre droit de trouver déplaisante la profession de pessimisme faite par le héros ; projeté à Paris, ce film comblerait d'aise les petits fascistes à ceintures tressées, les désespérés à grande gueule de l'Occident salazarien. Il faut se méfier avec le cinéma : tous les mots portent, et les personnages de canaille sont parfois fascinants. Cette réserve étant faite, on peut offrir des fleurs à Godard : il est le plus excitant, le plus fort de la petite bande.

F. N.

Tirez sur le Pianiste, de François Truffaut.

Le second film de Truffaut (je ne compte pas *Les Mistons*, une esquisse) est moins « réussi » que *Les 400 Coups*, mais beaucoup plus émouvant.

Truffaut est le sentimental de la N. V. Mais il grince un peu, il se méfie. A peine s'est-il découvert qu'il reprend ses billes. *Tirez sur le Pianiste* est un film triste et moqueur sur un prétexte policier. L'histoire elle-même compte peu ; l'important

est dans la façon de la traiter : moitié émotion, moitié désinvolture. (Et puis, bien sûr, les maladresses, mais n'y pensons pas trop.) Les moments les plus insolites du film sont les meilleurs : on ne peut rêver plus beau compliment ; il signifie que Truffaut est bon dès qu'il *ose*. Ces moments, ce sont les conversations des gangsters (on croirait parfois *Beat the Devil*, le merveilleux Huston), certaines scènes du bastringue (la chanson « Framboise et Avanie », Aznavour devant son piano) et l'étrange fusillade de la fin, irréelle et comme enfantine, jouée, dirait-on, par des mômes.

Avec ses trous, ses temps morts, *Tirez sur le Pianiste* laisse finalement un souvenir vivant, qui dure, un goût de poésie amère, une rêverie de vagabond ou d'enfant triste : c'est le vrai ton de Truffaut ; c'est là que nous voulons le retrouver à son prochain film.

F. N.

***

LES ARTS

LES EXPOSITIONS

JAMES ENSOR (Au Bateau Lavoir).

La fin ou l'avènement d'un baroquisme moderne, avant 1900 ; du fantastique « caricatural », utilisant les masques ? Il y a une grandeur chez Ensor (*Hop Frog, Pouilleux, Joueurs, Masques...*) qui précède le surréalisme, stimule le renouveau de l'image, dans les années 1880-1895. Combien nous sommes sevrés, privés ! D'où, peut-être, l'une des raisons de la vogue du fantastique, maintenant.

JOSEPH SIMA (Galerie Paul Fachetti).

Cette rage d'éternel, qui semble affecter les contemporains, de grande crise muette, cosmique (Loubchansky), paraphante en simili-calligraphie (Degottex), de tourbillons d'éléments (Messagier), d'absolu ou de quiétude Zen, trouve enfin sa raison, vérité et réalité, par les peintures de Sima. Réussite, dans l'âge (et depuis trente ans) ; saisie, comme infaillible, de la moindre note, non pas cryptée, depuis le dessin, une morphologie étrange ; saisie dans l'étendue et la plénitude de la couleur, comme contractée. Prise d'élément, et transcription, devant vous, d'un *monde de couleurs*, ordonnées, en furie et désordre, qui chasse la poussière irisée, tremblante ; qui ignore l'en-dessous de matière (admis pour faire cosmique et donner à bon compte de l'élément poudreux, lactescent).

Dans *Confusion d'infinis en fini* (1960), un léger graphisme, cristaux ou polyèdres de transparence, soutient encore la couleur, de plus en plus nue, mais formée, patiente, dans *Blême* (1960). Le rêve de transparence, dans une dominante bleutée, s'accorde à l'étude des contre-mouvements, d'une formation par tourbillons circulaires opposites, sans graphisme maintenant. Retenons la sévérité de cette recherche, son inquiétude est de bon aloi. « Mottes formant Mandala », écrit Henri Michaux.

LAPIQUE (Galerie Galanis).

Quatre ou cinq manières différentes de voir, de traduire (*Lagunes, Mer, Manœuvres, Nuit romaine*) : bravo ! on aime cet exemple de liberté, chez le précurseur, depuis 1942, ou antérieurement ; la violence des ciels et l'éclatante horizontalité (par bandes, d'une force extrême, l'horizon *charge*, à la poursuite du ciel, s'écrase, et sert de fond, à la base, de tremplin oblique aux crêtes).

Lumière, couleurs, dessin : quelle décision, dans l'allant ; un brio, qui sait provoquer, et juxtaposer. Ainsi les cellules ou réseaux de l'*Agape*.

Il semble inutile de « poétiser » l'expérience tumultueuse, obéissant à ses lois. Ce qui frappe, dans cette peinture, c'est sa matérialité libre, en accord avec les éléments (eau, mer, ciel), que les hommes explorent ou approchent, depuis l'objet et l'instrument : navires, vues optiques modifiées ou non (le capitaine et sa jumelle sont fidèlement « transcrits » par Lapicque, peintre de la marine). Ce qui séduit, l'accord : entre liberté des violences et moyens, signifie combien le peintre dispose d'un *registre* que les contemporains pourront déchiffrer, et envier. Avec Lapicque (avec Dufour, Bernard Saby), c'est peut-être la fin de la monotonie, de l'obsession post-abstraite. Que l'artiste, l'homme se montrent dans leurs outrances et libertés, sans désinvolture ! Voilà l'exemple, qui réjouit.

TAL-COAT (Galerie Maeght).

Le grand rêve « zéniste » (le Zen est « l'esprit de tous les jours », selon Ma-tsou ; l'homme, en vérité, *est* les ondées, pulsions de nature, l'eau, le feuillage), dans la monotonie noire, se sauve enfin par certaines qualités : de trait, de dessin, bien connues. Mais ce qui afflige, apparence, aurait nom crise de crédulité, de superstition (ou emphase, désormais inhérente à la condition de peintre, chacun voulant assurer de son absolu, dans l'épopée « muette », ambitieuse). A force de croire, de tenter de faire croire, et par application, que « la peinture est méta-

physique » (nous simplifions à l'excès), le moindre trait voudrait être pris pour cosmos, étendue labyrinthique, mais sans détour, pulsion de maître calligraphe.

Devons-nous dire une passion inverse, contre les poncifs de modernité : trait brisé, vain asiatisme ? L'exigence, devant l'œuvre, attend du dessin qu'il garde une qualité, austère. Pourquoi ces tremblés (et « modelés » d'encre, de couleurs indécises, dans les gris-noir, pour montrer que l'on dispose des ressources de l'élémentaire) ? La formation par larges traits étirés tremblants, manie d'un post-modernisme encore abstrait, ne peut se substituer à la décision, instinct piégeur, qui capte l'élément depuis une *forme* muette en mouvement, en elle, ayant le pouvoir de suggérer, d'unir.

GUYARD (Galerie Saint-Honoré).

Venu à la peinture il y a peu, Guyard excelle dans des empâtements « sans figuration » (mais on reconnaît le cheval, quadrige élu), proche des signes, à venir. Technique naissante, très sûre, dans ses expériences, et solide. Elle peut en venir enfin à ce que nous attendons : forme, signe, image ; à ce qui vraiment peut être texture de l'imaginaire devenant *réel*. Que la peinture donne à voir, qu'elle ne fasse pas illusion, depuis les seuls « moyens de faire », est-ce trop demander ? Avec opiniâtreté — et on ne peut que l'encourager sur cette voie — Guyard s'engage vers le monde des signes : plastiques, vigoureux, ils retiennent l'attention.

MESSAGIER (Galerie André Schoeller).

La grande floppée rouge-ocre, par torsades, avec un brin de couleur autre (vert, pour montrer les confins), qu'apporte-t-elle, sinon *l'effusion de la hâte* ? Pourquoi, autour de nous, en peinture, cette illusion de métaphysique, cosmologie, logique et logistique, sous les apparences d'un combat-débat, alors que les incertitudes du peintre semblent liées à l'impuissance ? A telle façon de vivre et d'être, en dessous des niveaux créateurs, alors que l'on feint une grande expérience ? Arrachez le masque, dispensez-vous des monomanies de feintise. Que la peinture redevienne *physique*. Il y aura place sans doute, après les classes.

SARTHOU (Galerie Marcel Guiot).

Petite inquisition naturiste, à fleur non bleue : tridents de Camargue, ou portugais, viol de port, quinconces de drapeaux semi-Dufy. L'allusion *en nature* — mais quelle scolastique former ? — est dénaturante : post-modernité, si l'on veut ; de toute façon maniérée, dans l'équivoque imitante. Pourquoi ne pas être naturiste-paysagiste pour de bon ? Entre Dufy-Rohner,

Mondrian-Bazaine (veine d'auto-style), l'artiste expérimentateur pourrait choisir. Dans la « lancée », il n'est aucune voie, si l'on persévère selon l'emprunt et ce mixte des styles qui a nom confusion.

CHAUVIN (Galerie de l'Élysée).

Ou l'œuvre méconnue. (Chauvin est né en 1889 et expose depuis 1928.) Volumes lisses, courbes, d'une grande beauté, en liaison avec « ce qui naît », genèse et épanouissement, grain, de pleine forme.

Un certain baroquisme, dans les bronzes tourmentés, ne fait oublier le moderne, ou plutôt l'ambiguïté de l'oscillation, de l'ampleur : de cette brisure par zigzag sur les formes au parfait, en érection verticale, mât dressé, hampe, *linga*, devant féconder le ciel ?

Nulle interrogation, mais une question sensuelle (dans les arts, la sculpture occupe une place éminente : en raison de la sensualité, avouée et contenue, de l'élan ; d'un culte des formes qui exige passion et technique, adresse et débat). Une mise en question *et en demeure* où s'avouent, se rencontrent les pulsions, forces de la main et d'instinct. Cet élan, où nous sommes au cœur des forces (*Couple*, 1946, *Sphinx*, *Matin*, 1950), fait rêver. L'on a accès au monde des formes conçues et amoureusement faites.

RENÉ DE SOLIER

LES DESSINS D'ANDRÉ MASSON (Galerie Louise Leiris).

Dans les espaces organiques d'André Masson, l'homme est lié à l'aventure du monde. Le trait, ses lacis, ses caresses, ses lassos, sans cesse jetés en pleine profondeur de la terre, en plein ciel, captent et retiennent eaux endormies et fugaces lueurs d'étoiles, pierrailles éclatées et architectures délirantes. L'homme s'intègre si aisément au monde végétal (s'enlisant ici dans le sable, devenant là arbre, figure de proue livrée à l'aventure de la mer, ruisselant d'eau, de feu et de pollen) que le regard soudain s'affole, prend soudain conscience d'une nouvelle dimension, celle où le temps disparaît.

Ce monde est formulé dans ses moindres détails (les architectures de Masson sont minutieusement agencées : labyrinthes, corridors et escaliers, conçus comme des « possibles ») et l'homme y cohabite avec le désir, la violence, la peur et la mort (dans ses massacres les tueurs ont de vrais gestes de tueurs, et les morts ont vraiment l'air de morts) et pourtant ce réalisme poussé à l'outrance n'est plus le réalisme fade que nous côtoyons, que tant de peintres transcrivent laborieusement avec ce qu'ils

appellent — mauvaise excuse — de la pudeur. A ce compte, l'impudeur de Masson est si orgueilleuse, si grandiose, qu'elle approche du divin, du sacré; au-delà des barrières, au-delà des apparences (barrières de conventions, apparence de formes), Masson rejoint le mysticisme.

En perpétuelle métamorphose, passant par tous les stades, l'homme prend possession du monde non par la seule vertu de la spéculation (j'imagine que Masson a horreur de la spéculation), mais dans un engagement total de lui-même.

Quand Picasso est brillant, Matisse épris d'esthétisme, Ernst déclineur de rêves, Masson est en proie à la plus fatale, la plus merveilleuse aventure : celle du monde mouvant, insaisissable, fuyant, coléreux, amoureux. Étrangement, son trait creuse, se love ou griffe, suivant que, tour à tour, il évoque les profondeurs du sol, la femme ou le désir.

Le dessin de Masson est comme la parole de l'homme; modulée à l'extrême, la plus imperceptible nuance s'y décèle.

Si l'aventure de De Stael est un affrontement vertical du monde (c'est-à-dire de l'homme face au monde), l'aventure de Masson est l'affrontement douloureux, sanguinaire, quasi extatique de l'amour.

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

A L'ÉLOGE DE LA CRITIQUE D'ART

Georges Limbour écrit dans L'ARC *(n° 10) :*

Que le sentiment du peintre soit indicible, que les vertus des formes et des couleurs ne se transposent pas aisément en mots, comment une telle difficulté pourrait-elle faire reculer le poète, dont le vœu est précisément de donner voix à l'ineffable, de forcer la révélation de l'indicible ? Pour donner de vulgaires et vieux exemples, la beauté de l'aurore, la passion de l'orage, et tout sentiment, est aussi indicible et véritablement indescriptible qu'un tableau ancien ou moderne, dit figuratif ou abstrait. Pourtant les poètes ont tenté de ces descriptions et il faut les admirer de s'en être assez bien tirés. C'est justement parce qu'il y a une part d'impossible dans la description d'un tableau que le poète veut relever le défi ; sans cela il le mépriserait.

J'ai souvent admiré des commentaires sur des tableaux anciens ou récents que je n'avais pas alors sous les yeux, mais, mieux que de fades reproductions, ces paroles les faisaient très

harmonieusement apparaître, à cause de cette lumière, elle aussi indicible ! qu'elles peuvent quelquefois projeter. Il est aussi arrivé que l'écrivain me montre dans le tableau des choses que je n'avais pas vues. Car un beau tableau en contient beaucoup et, soyons modestes, il faut parfois se mettre à plusieurs pour les voir toutes. Et même, si je pouvais tout voir tout seul, je demanderais encore au poète de me chanter son petit air, me fiant à certaines peintures anciennes, de Titien, par exemple, où je vois des admirateurs de belles femmes nues demander encore à des musiciens d'accompagner leur contemplation.

Mais, une fois l'imagination du poète allumée, jusqu'où ne peut-il aller ? Il rajoute des intentions, et même s'il transformait tout le tableau ? Sa description, cela s'est vu, peut surprendre, étonner le peintre. C'est que le tableau contenait aussi (cela est arrivé) toutes ces possibilités. Il y a des peintres qui aiment apprendre ce qu'ils n'avaient pas mis dans leur tableau ; ils l'acceptent, puis ils finissent par reconnaître qu'ils ne savaient pas eux-mêmes avoir pu mettre tout cela. Ainsi donc, j'oserai le dire, il est utile que le poète écrive pour apprendre au peintre ce qu'il fait.

***

LE MARÉCHAL, par André Breton

Justement, André Breton présente, ce mois-ci, les tableaux de Le Maréchal :

« Il y avait des visions derrière la gaze des rideaux » : Rimbaud ne pardonnera pas à Musset de les avoir ignorées par paresse. Depuis lors, le monde a tourné et si, de nos jours, il est un sentiment qui se précise, c'est que le mouvement d'horlogerie qui le constitue s'est déréglé. Ce dérèglement résulterait, au dire des savants, de bombardements de particules solaires d'une violence sans précédent, tout au moins historique. Le commun des mortels, toutefois, préfère l'imputer à la folle témérité des expériences atomiques. Du moins, les uns et les autres s'accordent-ils sur ce point, d'importance vitale : le présent état de chose est lourd de conséquences sur les plans géophysique, chimique, biologique et psychologique ; ces conséquences se font déjà sentir. La « raison » y va de sa cloche d'alarme très sourde, mais c'est dans les profondeurs de l'être qu'un véritable glas est sonné.

Et la gaze des rideaux, que devient-elle dans tout cela ? C'est à jamais derrière elle que cherche à voir le poète, l'artiste. Cette gaze est aujourd'hui lacérée, mais rien ne peut empêcher que les visions s'y accrochent toujours. Le propre de ces visions est de se confronter en filigrane avec celles de tous les temps,

moyennant quoi, de recul en recul, par là de contour en contour, elles en viennent à épouser celles de l'Apocalypse, plus actuelles que jamais.

C'est là que, de la pervenche de son œil, avec ces mouvements de bras qui lui servent à exprimer qu'il n'en peut mais, quoiqu'il y intervienne pourtant de son mieux, le Maréchal épie les suites qui nous sont réservées. Il est le seul qui sache que les visions sont une gaze encore, derrière laquelle se tapissent d'autres gazes à visions, et ainsi de suite : d'où son désespoir d'avoir à compter avec le temps humain qui lui arrache ses œuvres sans qu'il ait pu les finir (entendez : remonter, d'écorce en écorce, jusqu'au noyau incandescent). Ainsi en fut-il de maint grand visionnaire tel Gustave Moreau, dont les œuvres capitales ont été abandonnées, comme on dit, « en cours d'exécution », en réalité parce qu'elles frôlaient l'abîme et fleuraient l'interdit. De telles œuvres, il est de leur nature de demeurer ainsi suspendues et ce n'est pas ce qui nous les rend moins chères.

***

SIMA, par Henri Michaux

Michaux, les toiles de Joseph Sima :

SOUS LES YEUX

Des traînées semblant penser,
nuages du sillage de l'homme,
dans l'espace s'étendent.

Sérénité,
sérénité par les pleins,
par des pleins qui parlent « en vides ».

Tissu, envahissant tissu,
partout présent dans les trames, dans les strates,
matière à fins sillons, buvant clartés.

Un manteau de bourre retient les couches de devenir particulières,
paysages sans site, inautorisés à porter pittoresque,
abstraits par réserve, par vérité, par recul.

D'indécis cotonneux territoires,
issus du passé, refaisant l'avenir,
toujours à envahir,
engendrés, engendrant ectoplasmes.

Sous les yeux,
l'immuable se forme, se reforme sans formes,
l'existence, la résistance, la commune connaissance,
le donné en partage à tous.
l'équivalence,
la mie du pain de l'élémentaire, comme revenant en rêve,
la terre, la terre,
la lumière, autre terre,
l'amas, la masse, le reste certain,
l'œuf...

***

MASUROVSKY, par Michel Butor

et Michel Butor, l'œuvre de Gregory Masurovsky :

Peindre une vague ; comment peindre une vague ?

Dès que l'on enferme la vague dans son contour, son eau devient glace. Cette ligne continue, ce cerne qui empêche la matière d'un objet de s'échapper, cette frontière définitive entre le bois, la pierre, et l'air, elle ne convient pas pour cette excroissance liquide qui va perpétuellement s'échapper hors de la forme qu'elle avait l'instant d'avant. Il faut donc la dessiner avec un contour qui laisse couler la matière dans un sens ou dans l'autre. Cette forme sera ainsi saisie dans son ouverture avec la plus grande précision.

Saupoudrons, comme dans une séance de travaux pratiques au lycée, une feuille de papier Ingres de limaille de fer, et plaçons-la sur un aimant ; on sait que les grains se disposeront selon des lignes de force. Nous avons ici quelque chose de comparable ; c'est un certain nombre de traits qui déterminera une ligne ou une surface, les deux choses restant en constante communication, mais ces grains de limaille-ci sont d'une incroyable variété : ils se précipitent les uns contre les autres, ou ils se fuient, ou ils s'enlacent, ou ils se pressent, ou ils s'étendent, ou ils s'épaulent l'un l'autre comme de petits blocs, ou ils se recouvrent l'un l'autre comme des fils qui s'agglutinent, ou ils tombent les uns à la suite des autres comme des gouttes de pluie. Masurovsky a réussi à se constituer un « métier » comparable à celui, aujourd'hui presque entièrement disparu, des grands graveurs sur bois ou des grands aquafortistes du dix-neuvième siècle.

Dès lors, il va pouvoir réinventer les vagues, les faire déferler, reculer, se mêler, s'associer, s'étaler, se perdre. Dès lors, de la contemplation de l'écume, il acquerra le pouvoir de faire jaillir en quelque sorte de lui-même les plus vives sources, les plus

clairs torrents, les plus douces pluies, les plus noirs orages. Sur l'écran qu'il s'est choisi, il fera ruisseler toutes les eaux du monde, et de ces eaux naîtront des formes...

***

GUILLEMIN, PÉGUY, MASSIS

Le Prisme (BULLETIN DES LETTRES), *que rédige M. Henri Massis, s'en prend au* Péguy *de Henri Guillemin :*

Quand Guillemin dit, par exemple, que c'est « avec des arrière-pensées » que Barrès, en 1910, consacra son article de L'ÉCHO DE PARIS au *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, qui venait de paraître, et que « ce coup d'épaule » donné à Péguy était une « opération politique », « les bras ouverts à un transfuge », que va-t-il chercher là ! En fait, c'étaient les Tharaud, secrétaires de Barrès, qui avaient porté ce livre à leur patron et il leur avait fallu insister pour que Barrès se décidât à parler de ce Péguy, qu'ils admiraient entre tous. Il suffit d'ailleurs de relire l'article de Barrès pour voir qu'il n'avait pas personnellement beaucoup de goût pour la manière de Péguy, ni pour son art ; l'image qu'il se faisait du petit boutiquier de la rue de la Sorbonne en témoigne assez et c'est à peine si, en présentant le *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* à ses lecteurs, Barrès avait su ne pas trop le montrer !

« Mais, et les six articles que cette année-là L'ACTION FRANÇAISE lui réserva ? » ajoute M. Guillemin. Au vrai, il n'y en eut qu'un qui compta, celui du syndicaliste Georges Sorel, de l'auteur des *Réflexions sur la Violence*. C'est l'article d'un écrivain du dehors qui n'appartenait ni au mouvement, ni à la rédaction du journal royaliste et qui, par l'entremise de Georges Valois, avait obtenu, au nom de son amitié pour Péguy (ils ne se brouillèrent qu'un an plus tard), de l'y faire paraître — malgré ce que Vaugeois, Lasserre, Maurras lui-même pensaient de cet « illisible », dont « la tête, disaient-ils, est révolution ! » Henri Guillemin n'en prétend pas moins que c'est L'ACTION FRANÇAISE qui mit alors Péguy « sur le pavois », et d'ajouter en expert : « On pense bien (car les hommes de droite aiment les transfuges) que ce n'était pas pour rien que les maurrassiens se mettaient en frais et multipliaient pour Péguy les avances ! »

Même chose pour le « retournement » qui s'ensuivit, car, ajoute notre « historien », Péguy ne marcha pas dans la combinaison et se montra « indocile » : « On était prêt à le payer, sans lésinerie, s'il faisait le métier qu'on attendait de lui », ose écrire Guillemin. Mais il le fait mal... Les subsides sont aussitôt coupés. « Il y a eu maldonne... On s'est trompé de client !... »

Et de donner la preuve de l'opération en faisant état de l'article qu'avait publié à l'époque François Le Grix dans la REVUE HEBDOMADAIRE. En voilà bien d'une autre ! C'était encore un ami de Péguy, un de ses camarades de Sainte-Barbe, Paul Acker, qui avait pris l'initiative de faire rencontrer à sa table Péguy et François Le Grix... pour que celui-ci parlât du *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* dans sa revue... Mal lui en prit. De ce déjeuner et de leur rencontre devait sortir la critique pleine de réserves chafouines qui parut sous sa signature et à laquelle Péguy répondit par ce chef-d'œuvre : *Un nouveau théologien : M. Fernand Laudet.*

A ce sujet, M. Henri Guillemin dit encore des choses fausses. Ne rapproche-t-il pas « les pitoyables fureurs anti-Sorbonne » de Péguy en 1906-1907 de la campagne de Massis et de L'ACTION FRANÇAISE ? C'est d'abord brouiller les dates. En prenant la Sorbonne pour cible dès ce temps-là, Péguy avait été un précurseur, car L'ESPRIT DE LA NOUVELLE SORBONNE d'Agathon-Massis (qui n'était pas d'Action française) ne parut qu'en 1911 et la *Doctrine officielle de l'Université* de Pierre Lasserre (qui, lui, en était) est de 1912. M. Guillemin ne fait ces rapprochements que pour « politiser » les attaques de Péguy contre le Parti intellectuel et sa mise en accusation de la Sorbonne si injustement décriée.

C'est ce passé réel qui échappe à M. Guillemin : il ne s'acharne qu'à le contrefaire. Pareillement, il se scandalise de ce que Péguy, en 1911, écrivait « sans la moindre gêne » à Millerand, au ministre Millerand, que l'Académie se devrait d'attribuer un prochain fauteuil à un homme d'État et à un avocat tel que lui... Ne sont-ce pas là des « gentillesses » qu'un ami peut écrire à un ami, son aîné ?... Sans doute M. Guillemin ignore-t-il que Millerand faisait partie de ce « conseil de famille » que Péguy avait cru devoir lui-même désigner et où figuraient aussi Mgr Batifol et le Pasteur Roberty ? Mais on n'en finirait pas de relever ses ignorances.

Oui. Une simple remarque : que signifie « Agathon-Massis » ? Agathon, sauf erreur, c'était Alfred de Tarde et *Henri Massis. Il fallait les citer tous deux, ou se contenter d'Agathon.*

***

DIVERS

« Une remarque à faire, c'est que les objets acquièrent je ne sais quoi d'agréable et de charmant par les accidents qui leur surviennent. Ainsi, par exemple, le pain à la cuisson crève sur

quelques points. Ces crevasses ainsi faites contre le gré du boulanger ne laissent pas de donner au pain un aspect agréable et appétissant. De même, beaucoup d'autres choses semblables, si on les regarde isolément, n'ont rien qui rappelle la beauté, et cependant elles contribuent à donner un charme qui plaît aux yeux et nous ravit. Pour la même raison, il est permis de conclure que, si quelque homme étudiait passionnément les phénomènes de l'univers et était capable de les comprendre mieux qu'on ne fait d'ordinaire, il ne trouverait pas une seule chose, en quelque sorte, qui n'offrît un agrément spécial dans ses rapports avec le tout dont elle fait partie. »

C'est une pensée de Marc Aurèle.

*

PROBLÈMES a publié un numéro spécial sur les *clochards* : LE POINT sur les *bistrots*. Les textes sont bons ; les photos, admirables.

*

Charles Perussaux, dans BIZARRE (16), évoque les mystères de Rembrandt : personnages cachés, figures fantastiques, évocations « en quatre sens ». Le jeune serviteur des *Disciples d'Emmaüs* apporte au Christ un plat immangeable : deux crânes d'animal vides de leur chair. La *Ronde de nuit* abonde en masques aux yeux fermés, figures à l'envers, nains et naines.

*

On a pu lire dans le MONDE *du 14 novembre l'annonce qui suit :*

A COMPTE D'AUTEURS...

L'orage accompagné d'une trombe d'eau qui a ravagé à la fin du mois de septembre la région de Dieulefit, dans la Drôme, a fini de ruiner un vieux ménage de cultivateurs, M. et Mme Pierre et Fernande Badel, dont la ferme des Catinoux a été durement éprouvée. Terres arables emportées, récoltes détruites. Or les économies des Badel avaient déjà été écornées. Et par quoi ? Par la publication d'un roman « à compte d'auteurs » que Pierre et Fernande Badel avaient écrit au cours des longues veillées d'hiver : *Un gamin sous la neige*, et qui, bien sûr, s'est mal vendu. Acheter cette œuvre originale et touchante serait sauver ces braves gens du désespoir. Le volume coûte 395 anciens francs. Le commander à ses auteurs, à Montjoux, par Dieulefit (Drôme).

*La N.R.F., est-il besoin de le dire, rendra compte prochainement d'*Un gamin sous la neige.

*

INFORMATIONS ET DOCUMENTS (15 novembre) nous apprend que le physicien Frank Drake est sur le point de détecter divers messages intercosmiques.

M. Danier remarque à ce propos qu'une télécommunication aller-retour révélerait notre présence à une race puissante et peut-être inamicale.

Chen Ning Yang, prix Nobel 1957, ajoute : « A mon avis, il ne faut pas répondre. » La sagesse même.

JEAN GUÉRIN

*

NOTE

L'Aubade à la Folle, de Noël Devaulx, que nous publions aujourd'hui, a paru en Italie dans *Botteghe Oscure*.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

PAPIERS COLLÉS

Boire. Qu'est-ce que la saoulographie ? Sinon une manière *liquide* de correspondre, grâce au vin, ou à l'alcool, à notre état naturel, qui est malheureux. Il faut qu'on parvienne à l'être — malheureux — euphoriquement, superficiellement, pour pouvoir dire que, sans le vin, tout irait très bien.

*

Nos pouvoirs d'amour sont limités. Nous connaissons beaucoup plus d'individus que nous ne sommes capables d'en aimer, et c'est un peu ça, la société. Comme s'il était nécessaire de disperser, ou de partager en trente morceaux, ce que nous ne pouvons donner qu'à un. L'amour enlève un homme à presque tous ses amis.

*

Ne pas battre, ne pas penser en mesure, et jouer, et vivre en mesure, tout de même. Car la mesure, c'est l'âme du morceau.

*

« ... Je passais alors trois années dans le plus total désarroi, ne sachant où donner de la tête, en instance de suicide perpétuel. » Bon ! Voilà l'autobiographie. Passons, si vous voulez, au journal, pris dans ces mêmes années terribles : « 15 février. Levé tôt. Ciel splendide. Quelle chance qu'il soit là, à divaguer très au-dessus de nos âneries ! Vu Machin. On a déjeuné ensemble. Il m'a trouvé bonne mine, en

excellente forme. M'a demandé si je travaillais beaucoup en ce moment, si je voyais toujours Théodule. C'est fou comme nos amis s'intéressent à notre travail. Et à nos amis. Il m'a confirmé qu'il voyait toujours Truc. Suis rentré à minuit, un peu fatigué, après avoir bu un verre avec Samuel, qui m'a raconté le début de son prochain film. J'attends une lettre de Marceline. » Bien. Jours de sape qu'on sait coincés dans un espace, on dira plus tard : « Je passais alors... » mais que nous sommes incapables de ne pas assumer. Jours pour rien qui nous font souhaiter une mort, mais sont très loin de nous empêcher de recommencer le lendemain. Jusqu'au jour... où l'on se sent en *état autobiographique*, où l'une de nos vies brûle les autres, s'impose, fait cheminée. La terre tourne, on ne s'en aperçoit guère. La peau travaille, on n'y voit que du bleu. On met dix ans pour changer vraiment de visage. Mais, si on se faisait photographier tous les jours, on verrait bien, au bout de dix ans, le cheminement implacable, souterrain.

*

Les hommes mentent. Le roman essaie d'expliquer pourquoi. Le théâtre, comment. La poésie, seule, et rarissimement, touche le ciel véridique.

*

Les phrases « autobiographiques » qui se forment toutes seules. Qui nous paraissent vraies. Mais si nous les suivions, elles nous perdraient. C'est quand elles s'accumulent, qu'elles deviennent contagieuses, qu'il n'y a plus qu'à les enfiler. Une vie est finie ; un bail.

*

Ce qu'on demande à un homme, c'est de nous donner des renseignements, non pas sur ce qu'il pense, mais sur ce qu'il voit, constate. Il ne se peut que ce constat ne tienne de son père. Mais c'est le martyre de l'homme. Nous sommes témoin d'un phénomène qui nous dépasse personnellement, mais qu'une contamination objective risque d'éclaircir.

*

Ce n'est pas parce qu'un homme « écrit bien » qu'on l'admire, je veux dire qu'on l'envie, je veux dire qu'on le hait. C'est parce qu'il nous donne, grâce à son écriture, un témoignage de haute existence, qui nous trouble, nous laisse avec nos manques. C'est à partir de là que, pour passer muscade, on parle de talent, de génie. Taratata. Beau procédé, la paresse même, et cette paresse négative qui *rend* méchant, insociable, etc.

*

L'amitié ne se distingue de l'amour que dans l'immédiat. L'amour exige un acte; l'amitié, mille. C'est perpétuellement qu'on est l'ami d'un homme. C'est par saccades qu'on est l'amant d'une femme. L'amitié est spirituelle ; l'amour, temporel. Oui, dans l'abstrait. Mais l'amitié ne va pas sans amour, qui en est comme la base, la note de fond. On n'écrit « naturellement » à un homme, on ne se *confie* à lui que dans la mesure où le bonheur de se dire ne risque pas d'être interprété. D'être soumis à un examen. L'ami répond par *retour du courrier*. Les grandes amours sont « mâles » parce que, paradoxalement, elles n'impliquent pas ce qui, en chacun, s'ignore : la passion. On ne cache rien à un ami. (On ne devrait.) A une maîtresse, on cache à peu près tout. Elle connaît le corps, qui renferme l'esprit. L'ami connaît l'âme, qui donne, ou, mieux, *vend* l'esprit.

*

J'ai pensé, non, j'ai été obsédé, la nuit surtout, par des choses qui m'ont terrifié sur mon compte. Dès lors je me suis dit que si tous les hommes pensaient de même, nous étions en enfer sans le savoir.

GEORGES PERROS

LE RÈGNE DU CŒUR

Il aura fallu les poèmes de Louise Labé, de Caroline de Günderode, de Catherine Pozzi, l'*Isabelle d'Égypte* d'Arnim, *L'Amour fou* des surréalistes français, tant d'autres expressions modernes des impossibilités de l'amour, pour qu'enfin « les lais » de Marie de France et *La Folie Tristan* cessent de paraître d'agréables féeries sur des thèmes d'amour courtois. C'est seulement depuis peu d'années qu'on commence à percevoir la véritable signification de ces poèmes du XII^e^ siècle ; l'extrême discrétion des moyens pris par leurs auteurs pour exprimer l'extrême difficulté d'aimer a permis pendant des siècles de ne pas comprendre. La parfaite pudeur du style couvrit la parfaite audace.

Dès 1170, au cœur du monde catholique, au moins deux poètes avaient accompli pour le règne du cœur ce que quelques autres, quelques siècles plus tard, tenteront pour le règne de l'esprit : ils avaient désenvoûté l'amour ; pour ce faire, ils allèrent jusqu'au bout, renversant au passage toute chose étrangère à lui.

*

Lisons, tels qu'ils sont, ces poèmes que les professeurs disent « mièvres ». Nous y trouvons, proclamé et célébré comme étant infiniment juste et aimable, le renversement de toutes les valeurs admises par la société dans le domaine des relations amoureuses.

Romanciers et dramaturges des trois siècles derniers ont conté de mille et mille façons des histoires d'adultère ; mais chez eux, en fin de compte, l'adultère le plus délicieusement délictueux et le plus délictueusement délicieux rend encore hommage au mariage : ils laissent mariés l'époux et l'épouse.

Ce sont des réformistes, qui se bornent à améliorer le mariage en lui joignant ce qu'ils nomment les aventures. Au début de ce siècle, ils en vinrent même à nous présenter l'adultère comme la meilleure sauvegarde de tout mariage sainement géré : l'amant, la maîtresse prennent place comme gardiens du foyer auprès du magistrat et du notaire.

Avec Marie de France et l'auteur de *La Folie Tristan*, le mariage est nié, dissous par son existence, et comme pulvérisé à tout instant : il est la subversion même. Le principe est : *le mariage est un contrat d'adultère.*

De vers en vers, le poème fait le procès du mari, cet illégitime ; on ne cesse de dresser constat contre cet impudent qui ose partager la couche d'une femme que quelqu'un d'autre aime plus et mieux que lui. Le mari officiel est un « antimari » ; le véritable époux, c'est un autre, qui passe sa vie à penser à l'épouse. Le mari, c'est le scandaleux, l'inexcusable, le blasphématoire, et presque l'inexplicable ; il vit à tout instant en état de disgrâce, de péché mortel. Il n'a pas d'ami ; il ne peut avoir comme allié que le nain Frocin.

Yseult et Tristan, quoi qu'ils fassent, ne sont jamais en faute. Le roi Marc, quoi qu'il fasse, est toujours coupable : il a osé épouser la femme d'un autre, il s'obstine à vivre avec elle en un état de très bas concubinage, il est défendu par tous les nains Frocins.

Rien n'est dit contre l'épouse : malgré la criminelle union apparente, elle reste dans le règne du mariage véritable, songe à celui qui songe à elle ; malgré le mariage, elle pense à son époux, qui jamais ne sera dans son lit ; en son cœur, elle n'est jamais adultère, elle. Parfois Yseult, épouse parfaite, s'arrache de l'infâme lit dit conjugal, confie un message aux plantes ou aux ondes pour Tristan, son parfait époux.

Le contrat d'adultère, communément nommé mariage, est présenté en ces poèmes comme le résultat d'un « mauvais coup » ; il faut préserver de cette situation blasphématoire, de ce péché mortel, ceux qui sont mari et femme selon la vérité : Marie de France fait mourir les deux amants du Pont-de-l'Arche la seconde même où ils ont satisfait aux épreuves ineptes et impies imposées par l'ordre social ; ils expirent à temps pour échapper au malheureux dénouement ;

ils restent vraiment mariés, inaltérablement mariés pour l'éternité, irréductiblement sociaux à leur façon, laquelle est inattaquable.

*

Malgré quelques similitudes, on est ici fort loin du culte romantique pour l'amour impossible, fort loin aussi du goût de Pétrarque et de Dante pour les agréments de l'amour irréalisable.

Pétrarque et Dante construisent et proposent à l'élue une sorte d' « hypermariage », qu'ils aménagent diplomatiquement. Ils épousent par intermédiaire, ils se conçoivent pour ainsi dire « parallèles » au mari.

Étranges poètes chrétiens ! Certes, il y a de la beauté à vivre lié sans liens, pensif et sans souci, lointain et attentif, épanoui et noué ; certes, les poèmes nés de cette subtile variété de mariage blanc sont fort beaux. Mais enfin ! quel manque de charité, au sens pur de ce terme ! Et quelle indiscrétion ! Laure et Béatrice vivaient, elles n'étaient pas des abstractions, elles ont dû terriblement souffrir de leurs poètes. Ces œuvres, dont on a tant dit qu'elles ont rendu très fières leurs inspiratrices, ont dû paraître à celles-ci un supplice raffiné. Il y a eu quelque chose d'abominable, dans la façon de faire de Dante et de Pétrarque.

*

Présenter le mariage comme n'étant qu'un contrat d'adultère implique des renversements plus profonds que ceux que nous avons déjà tenté de définir. Il nous faut aller jusqu'aux sources les plus secrètes de la vie de l'âme créatrice. Nous ne tarderons pas à découvrir que ces renversements apparents sont autant de rétablissements d'un ordre naturel sur un plan supérieur.

On dirait que, dès 1170, Marie de France et l'auteur sublime et mystérieux de *La Folie Tristan* avaient compris que le problème : « Comment faire exister l'amour ? » était doublé d'un problème plus fin : « Comment tenir l'amour en état d'existence ? » et que la solution tenait à la façon dont *dès le premier instant* le règne du cœur est instauré. Autre-

ment dit, le processus choisi pour établir ce qu'on pourrait appeler le totalitarisme de l'amour représente sans doute le plus réel apport de ces poètes.

Un premier indice déjà nous guide et nous mène loin : l'élimination de la féerie. Ces poètes rompirent avec tout l'ordonnancement de la littérature dite « merveilleuse » : ils utilisent les enchanteurs, les sorciers, les verseurs de philtres *uniquement au début*, puis les congédient prestement ; le magicien n'apparaît que quelques secondes, est immédiatement éconduit. Il y a très longtemps, un breuvage a été versé à Tristan et à Yseult ; deux jeunes dames mystérieuses ont conduit le chevalier Lanval à une troisième dame ; puis on n'en parle plus.

Pour mieux comprendre cette sorte de révolution dans la façon de mettre en marche le destin, confrontons avec l'Arioste ; supposons que le poète italien, au lieu de faire appel jusqu'à la fin à des magiciens pour sauver les situations, ait su *seulement au début*, par quelque artifice pris au bric-à-brac de la « littérature féerique », jeter ses héros en d'insoutenables catastrophes salutaires : ils auraient eu l'air ensuite d'être intelligents et réels ; ils auraient vécu par leurs seules forces leur insoluble vie. Ou encore supposons que Racine ait placé en la première scène de *Phèdre* quelque chose d'analogue à « la montagne humide » qui, au cinquième acte, déferle à crocs de vagues sur ce pauvre Hippolyte, dont autrement nous ne saurions comment nous débarrasser. Bref, supposons qu'on fasse intervenir le *deus ex machina*... non pas à la fin mais au commencement, en initiateur et non en sauveur artificieux : quelle liberté serait définitivement acquise dès cet unique premier instant!

Marie de France se sert des moyens de la magie, très discrètement et même sans en avoir l'air, pour précipiter les vies, sans aucun retard, dans leur vérité ; le sorcier est un provocateur auquel on a recours pour mettre le destin au pied du mur dès la première seconde ; on le contraint au coup de force très pur sans lequel rien ne serait rien, puis on se passe de lui. La surnature a été créée, les êtres peuvent y vivre en leur liberté infinie, sans avoir à craindre que quelque chose d'extérieur à eux les puisse venir gêner. De même dans *Isa-*

belle d'Égypte, Achim d'Arnim dès la première page établit un monde d'après la mort par une sorte de 18 brumaire surréaliste : les héros d'Arnim vont pouvoir, bien que morts, s'ébattre en une vie dont tous les vivants auraient envie : ils sont survivants, au sens fort du terme.

Si on accepte d'aller jusqu'au bout de cette façon de concevoir le destin, on ne tarde pas à percevoir que mettre au début ce qui était à la fin n'est ni une ruse, ni une perfidie, ni un paradoxe, mais le rétablissement de la vérité. « Les scènes de reconnaissance » notamment, toujours situées au dernier acte, seraient remplacées par des « scènes de connaissance », indiciblement lucides, campées dès le début : dès le premier geste, dès la première parole, s'évanouirait pour toujours toute possibilité d'intrigues, de variations, d'incidences fortuites susceptibles de troubler la situation ; le réel se tiendrait désormais en une sorte de sécurité inespérée, protégé de toute intervention.

Il y a donc tout à fait autre chose en ces poèmes du XII^e^ siècle que l'exaltation de l'amour impossible. Si paradoxal que cela puisse d'abord paraître, il n'y a rien de « sentimental » dans les moyens pris pour établir et maintenir le règne du cœur en cet état naturel de surnature. On n'exalte pas le beau malheur, il est seulement l'initial coup de baguette magique. Le règne du cœur scintille de tous ses diamants de l'autre côté, où l'on se trouve solidement fixé. Là, on rompt avec tout phantasme : en cette outre-nature l'âme est à elle-même sa lumière, sa ténèbre, son sol, ses ondes, son firmament, l'entière terre, les limbes, tous les enfers et tout l'Eden. Et tout est paisible.

Le roi Marc est toujours seul, Tristan ne l'est jamais. Le roi Marc est morne, Tristan est tout guilleret en son apparent chagrin. Le cœur du roi Marc est inquiet, le cœur de Tristan bat sans remuer. Le roi Marc n'a pour lui que le nain Frocin ; tout se met du côté de Tristan : oiseau, plante, onde et servantes. Le roi Marc a tout ce qu'il faut, tout le déserte ; Tristan, très dénué constamment, est opulent : un seul être lui manque et tout se peuple. Le roi Marc a des sorciers, Tristan a ses sorcelleries qui sont les sorcelleries fort naturelles de ses pensers. Les situations sont rétablies selon les

règles du règne du cœur où toute sérénité devient possible si peu qu'on ait accepté d'y être haussé par un coup de force. Cette grâce, seul un apparent malheur y donne accès.

Ou un lancer de confettis...

*

Ce qui s'est passé dans la vie de Marie de France, nul jamais ne le saura ; d'elle on ne connaît, de façon sûre, que :

Marie ai nom, si suis de France.

De l'auteur de *La Folie Tristan*, nul ne connaîtra jamais le nom, du moins de façon sûre.

Un mystère entoure la vie de ces deux poètes qui, très en avance sur nous, entreprirent il y a plusieurs siècles d'isoler en son essence la surnature de l'amour. Ils furent en ce domaine des surréalistes absolus, ce qui explique que leurs poèmes aient émergé à neuf au cours des dernières années. Et même ils ont ressuscité en notre siècle comme s'ils venaient de l'avenir.

L'audacieuse justesse de leur compréhension du règne du cœur reste encore voilée par ce qu'il est convenu d'appeler leur mièvrerie. Ils sont tout, sauf mièvres. En eux tout est filtré : le ruisselet limpide, aux eaux d'aspect maigrelet, est tout ce qui pouvait passer de la source puissante. Puis, enfin ! ce qu'ils nous ont dit, ce qu'ils nous disent, ce qu'ils vont encore avoir à nous dire est de l'ordre de ce qui ne peut être épanché.

ARMAND ROBIN

NOTES D'HIVER

Ce soir, lumière dorée dans l'air froid. Comme elle quitte vite les arbres et s'élève jusqu'aux nuages emportés par le vent. Dans le jardin, feuilles mortes de l'acacia, jaune pâle, les premières à tomber ; il y en a chaque jour un tapis sur le sol. Celles du kaki changent avec plus d'éclat, de lenteur et de complexité, pendant que les fruits mûrissent. Le pêcher, encore vert, s'éclaircit. Couleurs des marguerites d'automne, si bien accordées avec la saison : un buisson est rose du haut en bas.

Voici que maintenant l'or vire au rose, et que le vert des arbres, des champs, passe du vert jaune au vert bleu. Flèches du vent. La route a la couleur de l'eau, de l'ardoise. Quelques nuages sont déjà comme de la fumée. Intimité de la lumière dans la chambre, sur le papier blanc qui à son tour est devenu presque rose. Une enveloppe d'ombre sur les livres, les objets. Rien que le bruit du vent et des paroles.

Bientôt la nuit empêchera d'écrire sans lampe. Le jour n'habite plus que l'extrême hauteur du ciel. Nous tournons le dos au soleil.

Nuages mauves, lilas. Papier presque bleu. Un feu qui s'éteint. Je ne vois presque plus les mots.

De l'autre côté c'est encore de l'or. Tandis qu'à l'est le bleu gagne. Or et argent. Jour et nuit.

*

Automne, feu pluvieux, vieux feu, bûcher. Ferraille, bois et brumes. Rouille, cendre. Aube cendreuse, consumée. Fête finie, ornements déchirés, délavés. Brumes armées, en marche sur champs et jardins. Le soc du froid s'avance et brille. L'ombre debout en arrière laboure.

*

Parler avec ce vide au cœur, contre lui. Pousses d'acacias sur le bleu presque blanc du ciel. Brûleur de feuilles mortes, arracheur de mauvaise herbe, se borner peut-être à cela.

Ces pousses avec leurs dernières feuilles pâles, fines : hiver commençant.

*

Peu avant huit heures, par ciel entièrement couvert, le monde n'est plus que brun, une table de terre. Ici une lampe allumée dans la rue, jaune comme un soleil sans rayons, là une porte dorée qui s'ouvre, une ombre regardant le temps qu'il fait sur le grand jardin.

*

Les mobiles, les translucides constellations de la pluie sur les vitres, qui ne sont plus au loin que des voiles en mouvement, des rideaux qui se ferment. Le vent haletant, irrégulier du sud, le mécanique ou machinal vent du nord.

*

Lune mince au-dessus des terres brunes, avant le lever du jour.

*

La neige ou marguerite à la cime s'étant éteinte
c'est à la lune aiguë qu'a passé toute lumière

*

Colonnes de la pluie en marche, pluie en ruine
tout est ruine y compris celui qui dit la ruine
mais désespérément comme il le peut il la combat
ou la retarde ou lui arrache quelques feux

*

Je parle pour cette ombre qui s'éloigne à la fin du jour
ou n'est-ce pas plutôt elle qui chante en s'éloignant,
son pas qui parce qu'il l'emporte dans les champs
parle avec toute la douceur de la distance ?
Quel est cet air plus mélodieux que l'air,
sinon la déchirure même et la distance de la terre
qui murmure amoureusement, sinon les heures
qui de passer font une suite de paroles ?

Qui disparaît ne pleure point, mais chante.
Les arbres, les maisons, les fleurs s'effacent tour à tour,
jusqu'aux chemins où l'ombre va toujours du même pas,
les yeux mi-clos fixés sur la flèche des eaux.
Et là où l'ombre enfin se dérobe à ma vue,
à peine plus haut qu'elle si docile et disparue,
demeure la respiration d'une montagne.

PHILIPPE JACCOTTET

CHRONIQUE DE RUGBY

On savait déjà que Paris est une capitale mal placée, un ballon hasardeux qui a longtemps roulé sous les pieds des Anglais, des Espagnols et des Allemands. En vain nos bonnes lignes avant se faisaient massacrer, en vain les arrières voulaient intervenir. Le ballon parisien s'offre aux coups de pied à suivre qui s'achèvent sur la ligne des Pyrénées, encore que le placage du troisième ligne Joffre sur la Marne soit resté célèbre.

En revanche, le rugby parisien ne s'offre depuis quelque temps que des coups de pied en touche. Racing-Brive restait intéressant. Les joueurs de Brive présentaient des cuisses de Babel qui s'achevaient sur des crânes hittites. Domenech, leur capitaine, semblait tout d'un coup fluet et peut-être intellectuel. Le Racing gagna, mais si le taureau de Brive avait agité plus tôt la grosse truffe noire qui est le meilleur de son cerveau, Paris était battu.

Ensuite ce fut Racing-Carmaux, et l'ennui des deux cents coups de pied en touche que botta le demi de mêlée. On comprit bientôt que les équipes de province venaient à Paris pour faire match nul, car le Racing sur le terrain de Lourdes avait battu une équipe royale.

Nos provinces ne se limitent pas au Sud-Ouest. C'est aussi l'Écosse qui termina 0/0, avec une sélection Glasgow-Edimbourg, le 12 novembre. Malgré Arthur Smith, malgré Kemp, le jeu fut morne. Le rugby c'est une chance plutôt qu'un ballon à courir. C'est aussi la guerre de Troie, où les dieux secourent les guerriers, prenant au besoin leur apparence. Ni Vulcain, ni Mars, ni Junon, ni Mercure n'étaient à Paris. Ils se déchaînèrent à Toulouse.

Le match Pyrénées-Dublin a lieu depuis trois ans. Il se dispute le 11 novembre et, sans caractère officiel, il ouvre la saison internationale de rugby. Il est agréable que l'Angleterre existe, mais il est délicieux que l'Irlande soit là. Rien n'est plus généreux que la furie dublinoise. La flamme court, les flèches volent, les murs de Troie vont-ils tomber ? Notre Priam, Lucien Mias, commandait les Pyrénées ; sa nature confiante et prodigue ne lui souffle pas des idées semblables. Trébuchant, soufflant, criant, dégingandé, il donna sa cohésion à cette équipe de hasard. Roques roula de gros yeux en première ligne. Momméjat cueillit des balles. Un ailier, Ducousso, montra de la force dans les reins.

L'équipe de Dublin comprenait six internationaux et, des Pyrénées, il n'était descendu que deux guerriers troyens, qu'on pouvait croire fatigués, Mias et Roques. Dublin se lança dans le jeu comme on court au bonheur quand on y a rêvé sur les bords de la Liffey. Goff et Robbins foncèrent. Moore, dangereux comme tous les rouquins, passa plusieurs fois, servit Bornemann, mais les montagnes se refermèrent sur le quadrille irlandais. Un jeune homme est sorti glorieux de ce combat. Il se nomme Puget, il appartient au Stade toulousain. Il a su danser autour du jeu et ses deux mains qui ne font d'ailleurs pas des passes éclatantes, furent ses ailes.

Deux jours plus tard, France-A était opposé à France-B. Les Français qui aiment bien se disputer à coups de guerre civile ou de manifestes devraient prendre exemple sur le rugby qui tente de définir une équipe internationale en opposant des Français nommés A à des Français nommés B. C'est tout simple.

On pense généralement le pire de ces rencontres. La sélection est hâtive, de grands joueurs manquent, les résultats sont incertains. Mais à Bordeaux, on se crut pendant quelque temps dans la féerie d'un match irlandais. Puis, quand la pluie vint, quand le terrain devint glissant et le ballon de plomb, on passa au pays de Galles pour voir encore un excellent rugby. On sut aussi que les Français ont beaucoup de mal à battre les Français. Les joueurs glorieux de l'équipe A furent bousculés par les avants de B. Les lignes arrière de B manifestèrent une grande facilité dans leurs passes. Le score

de 11 à 5 ne dit pas toute la partie. Si la France de droite, la France A — habillée en rouge pour plus de simplicité — l'emporta, c'est parce qu'elle comptait dans ses rangs quelques personnages d'exception, terribles marqueurs d'essai, un Crauste, un Moncla, un Bouquet, un Domenech — et Vannier, qui fut éblouissant. Il fut éblouissant parce que les Français de la classe B montraient du courage, de l'allant, de la discipline. Leurs avants bousculaient les nôtres, leurs trois-quarts s'infiltraient et les Anglais — venus de Pau en promeneurs ou des Chartrons en habitués — se disaient avec effroi que la France, qui bat toutes les équipes du monde depuis quelques années, n'était rien et qu'il faudrait bientôt compter avec les équipes de France B, C ou D que la nation pouvait tirer de ses gaves et de ses forêts.

Il n'en fut rien cependant. France A gagna la partie. Pau, Londres, Cardiff, Oxford et bien d'autres villes anglaises poussèrent un soupir de soulagement. Mais Johannesburg s'émut et le Rhinocéros sud-africain, qui envisageait avec confiance sa rencontre prochaine avec le Singe français à Colombes, sut désormais qu'il faudrait aussi compter avec l'Aviron de Bayonne, la Licorne de Toulouse et la Lamproie de Bordeaux. C'est, du moins, ce que disait M. de Norpois, ulcéré d'avoir vu son jeune confrère Alexis Léger porté si haut par la Buse de Stockholm, et qui songeait sérieusement à retrouver auprès des stades et d'une terre ovale une audience que la mappemonde et les cours d'Europe ne lui accordaient plus.

ROGER NIMIER

LE MOIS

LA ROSE DE NOEL

On ne lit guère, et je le dis à notre honte, les lettres de la marquise du Deffand. Ce fut une tête rare et un cœur singulier. Petite fille, elle offre à Massillon son incrédulité. Jeune femme, elle entre, sans tempérament ni roman, dans le lit du Régent. Puis elle prend le temps d'être sincère dans le moins creux et le moins pédant des salons. Elle a quarante-cinq ans lorsqu'elle devient aveugle ; elle en a soixante-dix lorsqu'elle tombe amoureuse d'un Anglais et ce feu ne la lâche plus.

Mais ce qui étonne davantage dans cette femme-là, c'est la continuité du désespoir. Elle a écrit, sur le tard, qu'elle avait besoin de mourir comme on a besoin de dormir. Elle n'a jamais cessé, dès qu'elle eut connu la vie, de la détester. Elle n'en veut pas au monde d'avoir perdu la vue mais de l'avoir reçue. La plupart des hommes ne se plaignent que de leur histoire et des malheurs qu'on attrape en courant. M^me^ du Deffand a un procès essentiel avec la destinée. Il s'agit de la douleur d'être né, indépendamment de tout rabat-joie. Le cachot éternel n'est pas une suite de la cataracte, il nous est donné avec la lumière. Les âmes médiocres rejettent leur misère sur les poulets sacrés. M^me^ du Deffand, si vive, si nette, si délibérée, estime qu'il n'y eut qu'une faute, et qu'elle n'est pas la sienne, et qu'elle est inexplicable. Voilà par où le refus de la condition humaine peut nous rendre frivoles et aussi nous empêcher de l'être. Qu'est-ce qu'un souper, mais qu'est-ce que la machine de l'univers ? Qu'est-ce qu'une caillette, mais qu'est-ce donc que la profondeur des esprits profonds ? Si M^me^ du Deffand eut tant de goût pour les ouvrages de Voltaire qu'elle a presque mérité de les avoir écrits, c'est que Voltaire, par des chemins toujours délicieux, ne mène à rien. Il a trop le génie de l'amusement pour ne pas ruiner par avance les châteaux qu'il prétend bâtir. La philosophie d'un singe est moins trompeuse qu'une autre. Toutefois le singe

fut dupe de ses tours et de sa corde. C'est un beau dialogue que celui de la marquise et de son faux dieu. Voltaire est tellement occupé au délice de croquer le curé qu'il le mange à l'ombre de la croix. « Car enfin, dit la marquise, l'idée du néant est-elle autre chose qu'une absence d'idée ? — Lisez, madame, dit Voltaire. — Vous oubliez, monsieur, qu'un écrivain ne lit pas des mêmes yeux qu'un lecteur ordinaire. L'encre se nourrit d'encre et la passion du style produit dans un auteur des plaisirs, des chocs, des fureurs que l'amateur de romans ne soupçonne pas. Beaucoup d'articles de l'*Encyclopédie* sont mauvais, reprend la marquise. — J'en conviens dit Voltaire, mais je passe leur sottise à des sots qui sont de mon parti. Que la vie, madame, est attachante ! — Oui, monsieur, avec des talents qui en dissimulent le vide, et avec une opulence qui nous flatte un moment sur l'usage des libertés qui sont les hochets d'un vieil enfant. »

On voit à plein, dans cette correspondance, la supériorité malheureuse qu'avait Mme du Deffand sur le directeur qui lui glissait des mains. La clairvoyance est une espèce de passion qui nous prive des chimères dont les autres passions nous endorment. On s'en aperçut quand la marquise enfin s'éprit de Walpole qu'elle ne connaissait que par l'oreille et par les mains qu'elle avait promenées sur le visage de l'étranger. Mme du Deffand sent qu'elle brûle et ne sent plus son âge, mais l'Anglais déjà mûr qui s'est épris dans la vieille de l'épistolière et dans la du Deffand d'une seconde Sévigné, rougit même de n'avoir pas à rougir. Il a peur du facteur et du ridicule. Il étrangle la tendresse d'un printemps glacé. Walpole est féroce comme si la comparaison le rendait jeune. Il est barbare jusqu'à la brutalité parce qu'il s'énonce dans notre langue qu'il possède à merveille mais qui n'est pas la sienne. En revanche, il a ce charme singulier que donnent à une bouche qui n'est pas française un ton et un tour d'esprit assez fidèles pour nous toucher, assez surprenants pour nous réveiller.

Reste le spectacle admirable de cette rose de Noël à qui le jardin fut donné avec la neige et le désespoir avec la vie.

ROGER JUDRIN

***

LA SOIF

« J'ai tellement soif, dis-je. Je vous en prie, donnez-moi à boire, je donnerai bien mille yen pour un peu d'eau.

— Bon, dit l'aubergiste, ce sera deux mille yen, venez par ici. »

Il m'enferma dans une petite pièce sombre où une femme me versa dans une écuelle de terre avec un arrosoir un peu d'eau saumâtre.

« Voilà », dit-elle.

Je n'en pouvais plus, je lapai jusqu'à la dernière goutte. Puis je sortis.

En rentrant chez moi, je fus pris de frissons, j'appelai un médecin.

« Je ne sais pas ce que j'ai, dis-je, mais cela ne va pas.

— Vous avez bu, dit le médecin. Pourquoi avez-vous bu? Vous savez bien qu'ici les sources sont interdites, qu'il est défendu de boire.

— J'avais soif, dis-je.

— La belle raison, dit le médecin. Donnez-moi deux mille yen, mais je ne sais pas si cela suffira pour étouffer les reproches de ma conscience. Je devrais vous dénoncer à la police. Sans doute vous êtes un étranger, vous pouviez penser qu'en payant vous auriez droit à une eau potable ou du moins bouillie. Voilà comme vous êtes, les étrangers, vous pensez toujours qu'il suffit de payer. Et qu'alors vous avez droit. Mais vous n'avez droit à rien sinon à la peste et à la rage. »

Puis il ajouta plus bas, dans un accès de découragement qui me fit pitié :

« Je risque ma carrière avec une histoire comme celle-là. Qu'on sache pourquoi je vous ai soigné et je suis rayé de l'ordre des médecins.

— Excusez-moi, lui dis-je, voici trois mille yen. Mais je vous en prie, soignez-moi. J'avais soif, j'avais terriblement soif, je me suis jeté sur cette eau. J'aurais bu n'importe quoi, vous ne pouvez pas savoir.

— Vous êtes malade, dit le médecin, vous ne savez plus ce que vous dites. Je ne suis même pas sûr de pouvoir vous soigner. Je dois aller consulter un confrère et discuter de votre cas avec lui. Excusez-moi », dit-il, et il sortit.

Trois jours après, il revint.

« J'ai vu l'aubergiste, dit-il, on a analysé l'eau que vous avez bue. Même un chien n'en aurait pas voulu. L'aubergiste lui-même m'a dit qu'il s'était senti atteint dans sa dignité d'homme, en voyant qu'un homme en buvait.

— Je vous en prie, lui dis-je, ne me harcelez pas, j'avais soif, j'ai bu, je vais mourir. Je ne regrette rien, mais je vous en prie, laissez-moi.

— Je ne peux pas vous laisser, dit le médecin. La police a eu vent de l'histoire et elle m'a commis à votre surveillance, de peur que vous en contaminiez d'autres. Je dois maintenant rester là. Je ne suis pas pressé, j'attendrai.

— Bon, dis-je. Bon. Pourquoi moi, pourquoi me défendre à moi, je ne demandais qu'un peu d'eau. J'aurais payé n'importe quoi.

— Il délire, dit le médecin, en faisant entrer un agent, suivi de deux bouledogues.

— Nous pouvons les lâcher, dit l'agent.

— Oui, dit le médecin, il n'a déjà plus sa conscience. »

PIERRE BETTENCOURT

***

L'INSPIRATION

A dix-huit ans, je me croyais une vocation de peintre. Je travaillais avec acharnement ; je peignais des natures mortes, des paysages, des portraits, certain que mon avenir et ma passion étaient là. C'est à vingt et un ans seulement, et après de grands débats de conscience, que je renonçai à peindre et que je me mis à écrire. Mais les chemins des arts sont parallèles. Tout le travail que j'avais fourni pour faire des tableaux me fut mystérieusement compté en littérature, et je me retrouvai à peu près au même point d'expérience.

Il est bien plus amusant de peindre que d'écrire. Je ne songe jamais sans regret aux longues séances au cours desquelles je voyais naître sous ma main un univers palpable. Les couleurs, l'odeur de la peinture, la rugosité des toiles, tout cela est proprement *enchanteur*. Mes amis, quand il m'arrive de leur parler de ce temps-là, s'étonnent toujours que, depuis bientôt vingt ans, je n'aie pas touché un pinceau. C'est que l'art que j'exerce suffit à épuiser mes facultés créatrices, si j'en ai, et que je n'éprouve pas le besoin de m'exprimer dans un autre langage. En peignant, je cherchais quelque chose, qui est cela même que je poursuis dans mes livres. Enfin, comment se résoudre à n'être qu'un peintre du dimanche quand on s'est cru Cézanne ?

Aux vacances de Pâques 1939, j'allai avec quelques camarades aux sports d'hiver. Nous nous installâmes dans un refuge à 2 500 mètres d'altitude. J'avais emporté, naturellement, ma boîte de peinture. En quinze jours, je ne peignis qu'une seule toile, et elle représentait une cafetière. Le ciel violet, les pics roses, la neige prismatique, le refuge lui-même, qui était pittoresque, m'avaient laissé indifférent. Mes camarades se moquèrent beaucoup de moi.

Ils avaient tort. C'est moi qui étais dans le vrai. J'avais senti, sans me l'expliquer, que le paysage qui m'entourait était bien trop théâtral, bien trop neuf surtout, pour que j'en pusse extraire, sur-le-champ, un tableau. Il fallait le digérer, l'emporter au fond de moi. Il resurgirait, un an plus tard, peut-être, dans la pénombre de mon petit atelier parisien, chargé de toute la poésie dont trois cent soixante-cinq jours l'auraient, goutte à goutte, imprégné dans mon cœur.

Escalader une montagne de 2 500 mètres pour peindre une cafetière, c'est là, il me semble, une assez bonne allégorie de la vie d'artiste. Autrement dit : le monde extérieur n'existe pas. Du moins, il n'existe pas *sur le moment*. Seul le monde intérieur importe, et il se manifeste partout. Au sommet des Alpes, il prend la forme d'une cafetière. « La peinture est chose de l'esprit » (*cosa mentale*), disait Léonard qui, on en conviendra, s'y connaissait. Avec ma cafetière, j'avais, sans le vouloir ni le savoir, fait triompher l'esprit.

Au cours de l'été 1958, j'eus plusieurs conversations avec le peintre C..., dont j'extrais cet échange de propos :

« En peinture, dis-je, la stérilité est impossible. Un peintre peut toujours poser trois pommes sur une table, un torchon, et faire une nature morte. Tandis qu'un écrivain, s'il n'a rien à dire, la page reste blanche.

— Erreur, répliqua C... Si vous n'avez pas l'inspiration vos trois pommes seront ratées. On reste aussi sec devant une toile que devant une page. C'est exactement la même chose. »

Le plus curieux est que, tout en ayant éprouvé mille fois, au temps où je peignais, la vérité des paroles de mon camarade, je n'avais jamais voulu en convenir.

JEAN DUTOURD

***

LE SOUVENIR DE MÉLOT DU DY

Les meilleurs artisans du vers furent souvent des écrivains légers. Rien n'incline à l'ironie comme une persévérante recherche. La pointe, dans un quatrain parfait, est naturelle. J'imagine que la gravité des poètes d'aujourd'hui tient d'abord à quelque lourdeur de la main.

La tendresse, et le véritable amour platonique, ne s'expriment pas non plus sans une sorte d'habileté divine. Chaque mot, de tout son poids, doit contribuer à l'équilibre universel. Il me déplairait, si j'étais femme, de recevoir des vers médiocrement agencés.

Mélot du Dy savait tout cela. Une même rigueur empreint, dans le *Choix de Poésies*[1], les pièces courtes un peu moqueuses et les longs poèmes amoureux :

Enfin cette beauté que je m'étais promise
Dans mes bras satisfaits repose mollement ;
Un baiser tremble encor sur sa lèvre surprise,
Un sommeil l'abandonne au bonheur d'un amant.

1. Éditions universitaires (préface de Philippe Jones).

Et déjà la lumière, égayant la fenêtre,
Apporte à nos amours les hommages du ciel :
J'accueille avec plaisir ce jour qui vient de naître,
Son espace léger dans le jour éternel.

Et puérilement pèse sur ma poitrine
Ton beau front délivré d'un ancien souci :
Ne crains plus les rigueurs d'une atteinte divine,
Ce n'est plus un péché que de s'aimer ainsi.

Le poète belge est mort en 1956.

PIERRE BERNARD

***

LA PART DU DIABLE

J'ai vu récemment un film (il y en a d'autres) dont le héros manque singulièrement de caractère : c'est un homme sans volonté, amolli, larmoyant et, somme toute, pas très intelligent. Il va de soi que cette absence de caractère est une des clés du drame : plus avisé, ce héros se fût conduit différemment, bref, il n'y eût pas eu d'histoire, ni de film. Or j'ai entendu plusieurs personnes reprocher à l'acteur qui jouait ce rôle les défauts de son personnage. « Il joue mollement, disait-on, il n'a pas de consistance, il a l'air bête. » Ceci m'a donné à rêver.

Il me semble, d'abord, que les spectateurs, accordant leur sympathie au héros (à juste titre), étaient chagrinés par sa conduite. Ils l'eussent voulu plus volontaire, plus actif, plus intelligent. « Quoi, se disaient-ils, ce n'est pas là ce qu'il eût fallu dire, ni de cette manière ! » Cette irritation qu'ils ressentaient et dont ils ne pouvaient faire part au personnage, c'est vers son double, le comédien, qu'ils l'ont dirigée. Cette sorte de « transfert » est, naturellement, tout à fait inconsciente. Car, si je leur faisais cette remarque, ils me riaient au nez et découvraient plusieurs excellentes raisons pour me démontrer leur bonne foi, et que l'acteur est, réellement, mauvais. Or c'est précisément ce dont je doute.

En effet, d'une manière générale, quand un comédien intelligent joue le rôle d'un personnage bête, il force un peu, il pousse à la caricature. A travers la fiction qu'il incarne, le comédien réel fait une sorte de clin d'œil au spectateur : « Voyez mon habileté, lui suggère-t-il : intelligent comme je le suis, je parviens à jouer la bêtise. » Et le spectateur ne s'y trompe pas, d'autant plus volontiers que le clin d'œil le rassure sur sa propre pénétration. Rien ne nous satisfait comme cette sorte de complicité. (Ainsi, des allusions en littérature, ou des citations que les musiciens de jazz introduisent dans leurs improvisations.) Mais celui qui, sans clin d'œil, prend bravement le parti de la bêtise, celui-ci sera soupçonné. On dira de lui, en riant finement : « On ne pouvait mieux choisir qu'un idiot pour jouer les idiots. » Ceci ne sera encore rien. Il y a plus grave, et par exemple : « Il n'a pas compris les finesses du rôle ; avec son air stupide, il fausse tout le personnage. » Ce qu'il « fausse » c'est, bien entendu, l'idée du personnage que se faisait le spectateur. Mais d'où peut venir cette ambiguïté ?

D'une manière générale, la sottise des idiots de cinéma (ou de théâtre) est telle que nul ne peut commettre de confusion : jamais on n'imaginera qu'un comédien puisse être bête à ce point. Le *jeu* sera donc évident et le spectateur acceptera d'entrer dans ce jeu, puisque ses règles lui sont familières. Mais faites un personnage seulement *pas très* intelligent (en somme : donnez-lui l'intelligence du spectateur moyen) et le malaise naîtra, avec l'ambiguïté : sa bêtise aura un air si vrai que la limite du jeu n'apparaîtra pas avec évidence. Le spectateur pensera que l'on a pipé les dés, brouillé les cartes, et son irritation se tournera vers le seul responsable visible, vers le porte-parole de la trahison : non pas le metteur en scène ou l'auteur, mais le comédien.

Or on peut se demander si le comédien qui a gagné la partie n'est pas précisément celui qui provoque le malaise, celui dont on dit, finalement : « Comme il doit être bête, dans la vie, pour paraître aussi naturel. » Il s'agit pour lui, en quelque sorte, de prêcher le faux, pour obtenir non pas le vrai, mais le faux.

L'exemple le plus curieux, dans ce domaine, est celui de

Marilyn Monroe qui a eu le courage de jouer les idiotes à plusieurs reprises, au point d'en assumer la réputation. (Exagérée par le fait que le spectateur est convaincu que l'on ne saurait être, à la fois, intelligente et belle. D'ailleurs, il y aurait là quelque injustice criante et presque immorale.) Je dis « le courage », car la plupart des comédiens aimés du public veillent à n'incarner que des héros (ou des héroïnes) intelligents, nobles, bons et courageux.

Or c'est précisément ce qu'ils ne sauraient être aussi parfaitement dans la vie — je veux dire : pas plus qu'aucun de nous.

JACQUES BENS

***

RETOUR A ATHÈNES

Aujourd'hui dans Athènes tout est net, nettoyé comme un os. Relégués respectueusement derrière des grillages, les dieux ne se mêlent plus à la vie quotidienne. Des gratte-ciel narguent l'Olympe, et je doute qu'Athènes américanisée demeure encore attique. Pourtant quelle joie je me faisais de revoir les Propylées ! Naguère, à mon départ de Grèce, Angelos Sikelianos, le vieux barde, avait tenu à m'y accompagner, mais cette fois, après quinze ans, ma remontée aux Propylées fut sans gloire. Je m'y sentais de trop. Occupé que j'étais des cannelures d'une colonne, mon ombre impatientait les photographes. Mais où me mettre ? Chaque degré s'ornait d'un groupe tenant la pause ; des masses me barraient la route. Rarement je me sentis plus incongru. Indésirable au gré de tous, je regardais les choses au lieu de les photographier ! L'envahisseur n'en croyait pas ses yeux. Hélas ! moi-même je m'offusquai en constatant que l'azur d'Athènes s'est terni. La fumée des moteurs le voile. Sur ce cristal un simple souffle est une tache ; la pureté du jour en est contaminée. Il faut s'y résigner, l'Athènes d'après-guerre, superbement bâtie, toute glorieuse et accueillante, s'est imperceptiblement fêlée. Rançon de modernisme et souvenir peut-être des jours sombres, un

voile embrume la cité. En 1941, je l'ai connue mourante, incapable de tromper sa faim. Devenus loups, des gens couraient hagards — et s'écroulaient. On avait peur le soir de les fouler aux pieds. Toute la ville emplie de plaintes se peupla de spectres. Ils avançaient tête baissée, guettant la moindre miette. Lorsque le vent avait disséminé les graines d'un faux poivrier, des enfants à plat ventre les dévoraient. Bientôt c'est dans la rue qu'on descendit mourir. Que de dents fallut-il desserrer pour tâcher de désaltérer la soif de la dernière heure ! Le bel azur d'hiver cependant riait sur ce charnier. Jamais je ne le vis plus pur.

Athènes a changé au point que j'ai passé devant mon ancienne maison sans la reconnaître. J'étais venu rôder dans ce quartier, me demandant si j'étais resté digne de ma jeunesse, et nulle réponse n'apparut. Mais, grâce aux dieux, le hasard me logea sous les combles d'un vieil hôtel, dans une chambre flanquée d'une terrasse donnant sur l'Acropole. Comme on jette un regard sur un visage qui vous bouleverse, je me levais dans le cours de la nuit pour voir le Parthénon. Fidèlement le temple m'attendait. Je m'avançais vers mon ami. Nos solitudes s'affrontaient et j'étais rassuré. S'il vient un âge où l'on ne sait plus trop sur quel aîné se reposer, un temple est demeuré pour moi, et pour plus d'un, la Maison du Père.

ROBERT LEVESQUE

TEXTES

LES NOUVELLES ADMIRABLES

par Charles Sorel, sieur de Bouvigny (1602-1674).

Charles Sorel n'est guère connu de nos jours que pour son *Histoire comique de Francion*, le premier en date des romans de mœurs français, et l'un des plus savoureux. Esprit hardi, d'une curiosité universelle, il est aussi l'auteur d'ouvrages de toutes sortes, d'un intérêt très inégal, il est vrai, mais où il se montre souvent un étonnant précurseur. Ainsi dans sa *Science universelle*, devançant les Encyclopédistes, il tenta de rassembler en un seul corps les connaissances de son temps. En histoire et en pédagogie, les méthodes qu'il préconise sont aussi très en avance sur son siècle. Cependant, quoiqu'il ait refusé Gaffarel et l'Onguent sympathique, il n'en reste pas moins profondément attaché à la tradition hermétique, comme en témoignent les nombreuses allusions disséminées dans ses livres. Le grand alchimiste Cyrano de Bergerac lui fit d'ailleurs, dans son *Voyage dans la Lune et aux Etats du Soleil*, des emprunts presque textuels. *Les Nouvelles admirables*, dont nous publions ici des extraits, parurent à partir de 1632, sous la forme de petits fascicules, sans doute destinés à être vendus sur le Pont Neuf, puis furent réimprimées successivement en 1644 et 1658 dans les deux *Recueils de Pièces en prose*, publiés par le libraire Nicolas de Sercy. Nées d'un jeu imaginé par les précieux, consistant à parodier la gazette de Renaudot qui venait d'être créée, elles permettent à Sorel — ami et quelquefois collaborateur du comte de Cramail, le maître des jeux de mots au XVII^e^ — de se laisser aller sans contrainte à sa verve poétique. Brodant le plus souvent sur des thèmes ésotériques, ces brefs récits qui annoncent les voyages imaginaires de Cyrano et de Swift nous révèlent le meilleur du talent de cet « homme du seizième ou du dix-huitième siècle plutôt que du dix-septième »[1].

ÉLIE-CHARLES FLAMAND

1. ÉMILE ROY : *La Vie et les Œuvres de Charles Sorel*, Paris, 1891.

Voici ce qu'on nous écrit d'une contrée de l'Amérique. Il y a quelques jours qu'un vaisseau de six cents tonneaux vint ici mouiller l'ancre. Sa structure, son équipage et la forme de ses cordages et de ses voiles nous ayant fait connaître d'abord que c'était quelques étrangers qui n'étaient jamais venus dans nos côtes, nous leur fûmes offrir tout ce qui dépendait de nous, soit pour les provisions de bouche, soit pour la réparation de leur vaisseau que la tempête avait fort agité et presque tout ruiné. D'abord, nous en trouvâmes cinq ou six sur le tillac couchés sur l'une de leurs oreilles, comme sur un fort bon matelas, et tous couverts de l'autre comme d'une grande couverture de Catelogne, tant elles étaient longues ; et ce qui nous surprit davantage, fut de leur voir au lieu de peau de grandes écailles velues. Au-dessus du premier ponteau nous en trouvâmes d'autres qui n'avaient qu'un gros œil au milieu du front, et d'autres qui n'avaient qu'un seul pied capable de les mettre à couvert du soleil et de la pluie. Leur truchement qui savait la langue matrice, par le moyen de laquelle on entend toutes les autres [1], nous dit que c'étaient des ambassadeurs de l'île de Nova Zembla que leur prince envoyait au duc de Moscovie pour quelque établissement de commerce et que la tempête et les montagnes de glace qu'ils avaient trouvées dans la mer les avaient obligés de relâcher au premier port. Nous n'eûmes pas peu de contentement de voir ces visages étranges : mais ce qui nous étonna davantage, ce fut qu'en plein jour ils ne voyaient quasi goutte, et que dans la plus grande obscurité de la nuit, sans lumière et sans feu, ils lisaient continuellement dans des livres dont les feuillets étaient d'un verre lumineux et qui pliait aussi facilement,

1. Cet idiome n'est autre que la « cabale phonétique » des hermétistes. C'est aussi la « langue matrice » qu'emploiera le « petit homme tout nu assis sur une pierre » rencontré, dès son arrivée sur le Soleil, par Cyrano. Ce dernier la caractérisera ainsi : « une langue que je sais bien n'avoir jamais ouïe, et qui n'a aucun rapport avec pas une de ce monde-ci, laquelle toutefois je compris plus vite et plus intelligiblement que celle de ma nourrice. » (*Les États et Empires du Soleil*, édition Lachèvre, p. 163).

sans rompre, que le parchemin : ce qui nous ayant donné la curiosité de nous informer de leur truchement ce que ce pouvait être, nous apprîmes qu'en leur pays, où les nuits durent quelquefois des deux et des trois mois, il n'y avait ni bois ni graisse pour les éclairer, mais qu'en récompense ils avaient un secret de composer avec des escarboucles calcinées, des diamants broyés, des opales pulvérisées et quantité d'autres drogues luisantes et diaphanes, un certain verre malléable [1], qui dans la plus grande obscurité de la nuit rendait autant de lumière et de clarté que nos flambeaux et que leurs livres qui sont faits de cette matière les éclairent assez pour ne leur point faire désirer le jour et le retour du Soleil. Si nous avions de ce verre en Europe, on épargnerait bien du suif, de la cire et de l'huile, et je m'assure que les lunettes qu'on en ferait vaudraient bien autant que celles de Galilée.

*

On nous a mandé des Iles Fortunées qu'on y doit bientôt célébrer les noces du prince de Madère qui par sa valeur indomptable a retiré la princesse Euthimie de l'Ile des Phénomènes, où depuis quarante ans elle avait été détenue par les enchantements du grand Démogorgon. Le lieu de sa demeure et le palais qu'elle habitait était si riche et si superbe que tout ce que la fable saurait imaginer est moindre que la vérité. C'était une île parfaitement ronde d'environ quatre mille pas de diamètre autour de laquelle les vagues d'une mer d'eau de nasse se venaient rompre contre des écueils de porphyre tout garnis de balustres d'or ; et de dix en dix pas, il y avait sur des colonnes de cristal de grandes et belles statues de saphirs, d'améthystes, de rubis, d'émeraudes et de toutes sortes de pierres précieuses ; et parmi ces belles figures il y en avait une qui pleurait incessamment des perles et dit-on qu'elle était composée des larmes pétrifiées que l'Aurore avait autrefois répandues pour Céphale. Au dedans de cette belle île, il y avait un parfait hexagone fortifié selon toutes les maximes d'une fortification régulière, les dehors en

1. Selon les alchimistes, ce verre était aisément obtenu par les détenteurs de la Pierre philosophale.

étaient d'émeraude, les contrescarpes de lapis, le fond du fossé de cornaline, les murailles de jaspe et les remparts d'un excellent rubis. Chaque bastion était gardé par vingt-cinq licornes ; aux flancs il y avait des léopards de sable, armés et lampassés de gueules, et sur le nombril des courtines, des lions enragés ; et la seule porte qu'il y avait était gardée par un suisse sauvage, d'une taille fort étrange et prodigieuse. Au milieu de cette citadelle il y avait une grosse tour ronde de trente-cinq pas de diamètre et de cinquante de hauteur d'un seul diamant taillé à facettes et dans laquelle était si miraculeusement enchâssée la parfaite Euthimie, que n'y ayant aucune ouverture en la pierre, il a fallu de nécessité qu'elle y soit entrée avec pénétration de dimensions, où ne recevant aucune mauvaise influence de l'air et n'étant point sujette aux corruptions des éléments, elle ne recevait aussi aucune altération en son tempérament, et sa jeunesse et sa beauté se sont entretenues en leur premier état, malgré le temps et les rigueurs de sa captivité, dont enfin elle a été retirée par notre généreux chevalier après la perte de tant d'autres que le courage et le dessein d'une gloire immortelle avaient fait hasarder, mais non pas réussir aussi heureusement que celui-ci, qui voyait la tour réduite en poudre par une pluie de sang de bouc, a si vaillamment combattu les gardes de la citadelle, que malgré leurs efforts il en a délivré cette belle princesse qu'il doit solennellement épouser pour une juste récompense de sa valeur, puisqu'elle en avait été le sujet [1].

*

Il est arrivé des nouvelles d'Amsterdam qui nous apprennent que le capitaine Vostersloch est de retour de son voyage aux terres australes qu'il avait entrepris par le commandement des États, il y a deux ans et demi. Il nous rapporte, entre autres choses, qu'ayant passé par un détroit au-dessous de celui de Magellan et de celui de Maire, il a pris terre dans un pays où les hommes sont de couleur bleuâtre et les femmes de vert de mer, les cheveux des uns et des autres de nacarat et

1. Ce récit nous paraît être une énigme alchimique du type de l'*Allégorie de Merlin*, du *Songe Vert*, etc...

ventre nonnain. Mais ce qui nous étonne davantage et qui nous fait admirer la nature, c'est de voir qu'au défaut des arts libéraux et des sciences, qui nous donnent le moyen de communiquer ensemble et de découvrir par écrit nos pensées à ceux qui sont absents, elle leur a fourni de certaines éponges qui retiennent le son et la voix articulée comme les nôtres font des liqueurs. De sorte que, quand ils veulent mander quelque chose ou conférer de loin, ils parlent seulement de près à quelqu'une de ces éponges, puis les envoient à leurs amis, qui, les ayant reçues, en les pressant tout doucement, en font sortir ce qu'il y avait dedans de paroles et savent par cet admirable moyen tout ce que leurs amis désirent et pour se réjouir, quelquefois, ils envoient quérir dans l'île Chromatique des concerts de musique, de voix et d'instruments dans les plus fines de leurs éponges, qui leur rendent, étant pressées, les accords les plus délicats en leur perfection [1].

*

Il y a nouvelles certaines que les ambassadeurs du Grand Roi de Mongol étant venus présenter au Sophy quatre mille éléphants que leur maître lui doit tous les ans de tribut, ont été solennellement reçus ; et pour témoignage de l'affection que sa majesté lui porte, elle leur fait voir ses admirables grottes, dans lesquelles par le seul mouvement de l'eau, toute sorte d'ouvriers, les uns de bronze, et les autres de marbre, travaillent en perfection à toutes sortes d'ouvrages, savoir : à quantité de beaux tapis à la turque, à force belles peintures, à un nombre infini d'horloges et à des portraits au naturel. Tout ce que l'art et l'industrie des hommes animés se peut imaginer de plus rare, s'exécute admirablement dans ces grottes artificielles, où sans bruit et sans confusion on voit chaque artisan, par des ressorts et par des chutes d'eau, faire la besogne qu'on lui apporte avec tant de diligence et d'adresse, qu'on dirait plutôt que ce sont des Esprits familiers que des corps insensibles et inanimés qui travaillent à ces ouvrages. L'inventeur de

1. Suivant l'opinion d'É. Roy (*loc. cit.*, p. 386, note 1), c'est ici que Cyrano de Bergerac prit l'idée du « phonographe » utilisé par les Grands Lunaires.

ces grottes achève maintenant la statue d'une fort belle femme, composée de toute sorte de métaux alliés ensemble en certaines proportions, qui par les mêmes mouvements de l'eau parlera toutes sortes de langues, et répondra sur tous sujets et de toutes sciences fort à propos éloquemment. Elle ne parle encore que les langues orientales, et sait fort peu de grec et de philosophie, mais on ne doute point qu'étant parachevée, elle ne fasse tout ce que l'auteur en promet. Tous les jours le Grand Seigneur s'entretient d'amour avec elle et on craint qu'il ne s'en pique par trop et n'en devienne si passionnément amoureux que ne pouvant trouver dans l'insensibilité de ses membres autre satisfaction que celle de la voix, il n'entre en désespoir et ne rompe cette merveille. Il y a déjà quantité de malades et de curieux qui se préparent à lui faire des questions pour en avoir des ordonnances et des réponses. Mais comme il a fallu commencer cet ouvrage talismanique sous une certaine constellation, aussi ne doit-il être fini que par une autre. On croit que c'est au moment que le soleil entrera dans le solstice de l'été prochain. Cela nous fait bien voir que ces peuples orientaux nous surpassent de beaucoup en inventions et que c'est de là que nous viennent les Arts et les Sciences, aussi bien que le soleil que la plupart adorent [1].

*

Ce n'est pas d'aujourd'hui que la Grèce nous fournit de grands hommes pour les Arts et pour les Sciences ; nous pouvons dire néanmoins, si la nouvelle que nous venons d'en recevoir est véritable, qu'elle a fait en nos jours une production toute extraordinaire et au delà de ce que nous en pouvions espérer. On écrit d'un serrurier de Durazzo qui a trouvé l'invention de faire des serviteurs et des servantes de fin acier, lesquels étant garnis de ressorts faits à propos et selon ses principes, obéissent à tout ce qu'on leur commande, chacun suivant son talent particulier. La commodité en est grande,

1. Dans cette « nouvelle », ainsi que dans la suivante, Sorel reprend le vieux thème magique des *Androïdes* du Moyen Age (téraphims, golem, homoncules). Mais il l'envisage déjà dans l'optique scientifique qui sera celle de notre moderne « Science-Fiction ».

car ayant pris une couple de ces servantes, l'une pour la chambre, l'autre pour la cuisine, on en aura pour longtemps, pourvu qu'on les défende de la rouille. Il les faudra fourbir de temps à autre et surtout ne les pas exposer à la pluie. Cet ouvrier promet davantage et s'occupe à présent à la recherche du moyen de fabriquer des serviteurs universels en sorte qu'ils soient propres à tout et s'est déjà engagé d'en présenter un à la République. Ceux de l'École d'Aristote lui veulent faire un procès de ce qu'il donne le démenti à leur maître, touchant la définition qu'il apporte des serviteurs au premier des *Politiques*, les appelant instruments animés. On saura ce qu'ils auront résolu en leur première conférence sur ce sujet.

CHARLES SOREL

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7915 - Dépôt légal: 1er trim. 1961.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

PEÏNÉ OU LE PARADIS PERDU

Cela s'appelait d'un nom étrange : Peïné. C'était une vieille chaumière isolée, à moins de deux lieues de la ville, mais, me semble-t-il aujourd'hui encore, aussi loin que les Indes ou la Chine. Ma mère m'avait mis là en nourrice, chez une grand-tante qui, après ses propres enfants, fit pousser ceux des autres, au moins une vingtaine de petits hommes dont elle lava les langes et prépara les biberons pour que la terre ne manquât pas de bons ouvriers. Les femmes de la ville ne pouvaient pas élever elles-mêmes leurs enfants. A leur machine, qu'elles ne quittaient guère, même pour manger, elles piquaient des chaussures tout le jour, dix à quinze heures, assemblaient les claques et les quartiers. Elles pédalaient, et rrôu, et rrôu, et la machine tournait, et le pain se gagnait. Ma mère, tant qu'elle le put, m'éloigna de ces misères, et jusque vers ma douzième année je revins toujours à Peïné, aux vacances.

C'était au bout du monde, au fond du temps, le Paradis. Sur le versant d'une lande boisée qu'elle regardait, à la limite des prairies qui s'étendaient au-dessous d'elle, une vieille masure avec un toit montant de chaume

sur lequel poussait l'herbe. Les hivers et les étés, les pluies et les soleils avaient pourri et noirci le chaume. Elle était là, depuis des siècles, un vieux refuge pour une vieille femme usée, et le dernier avant l'éternité. Point de terre attenante. Rien qu'un petit verger derrière la maison, quelques pommiers et, devant, une cour où grattaient les poules. Des deux côtés de la haute porte, dont le battant supérieur restait toujours ouvert et sous l'unique fenêtre à petits carreaux, des tournesols, l'été, ouvraient leur cœur jaune et noir aux abeilles et au soleil. Quelle paix ! Et, je me souviens, il y avait encore un grand noyer qui avait poussé dans la haie et qui versait son ombre sur la cour, et encore, au bas du verger, sous une couronne de saules, une fontaine, le premier et le plus beau miroir où je me sois miré. Je ne tarirais pas sur ma fontaine. Ma nourrice m'avait bien recommandé de n'en jamais troubler l'eau; si je voulais barboter, je n'avais qu'à aller un peu plus bas dans la prairie, où couraient des ruisseaux. Mais la fontaine était sacrée. Elle m'est encore l'image des choses dont on ne peut épuiser la beauté. Souvent il m'est arrivé de penser à elle, en lisant des vers de Racine, quand, par-delà les mots et leur sens immédiat, on entrevoit, comme à diverses profondeurs, d'autres beautés et comme d'autres paysages, telle parole reprise de Virgile ou d'Homère, les remparts d'Argos ou de Troie, et tout au fond le monde des Moires et des Furies. Que d'heures j'ai passées, penché sur ma fontaine ! Je m'amusais du jeu des libellules, des glissades de ces insectes qu'on appelait des « moulins à vent » sur l'eau lisse et brillante. Dans un cadre de cresson, dans les reflets des feuilles, des nuages et du ciel, grimaçait mon visage. Par-delà, à divers étages, ondulaient des herbes et des mousses. Par-delà encore, sur le fond de sable, gisaient des brindilles et des feuilles mortes. Parfois des têtards traversaient comme des vibrions ces espaces tranquilles. Je les

suivais dans leurs voyages et, du bout d'une baguette d'osier, les obligeais à repartir toujours comme j'ai appris depuis que faisait Poséidon au malheureux Ulysse. J'étais véritablement le dieu de ces têtards, et je regardais dans l'eau profonde et noire comme dans ma création.

Selon mes souvenirs, il fait toujours soleil dans ce canton de l'univers où j'ai grandi. Le temps n'y passe pas, et la vie y est sans problèmes. C'est comme un juillet éternel. Je suis libre. Je ne distingue pas entre les choses et les êtres. Tout m'obéit. C'est aussi bien que je ne demandais rien au monde pour la simple raison qu'il me donnait de lui-même plus que je ne pouvais recueillir. La découverte ne me laissait pas le temps du désir. Ma grand-tante vivait avec le dernier de ses fils, tailleur de pierres de son métier, le Julien. Tous deux avaient pour moi la même indulgence, et je jouissais auprès d'eux d'un extraordinaire prestige, mais à l'ordinaire je n'en abusais pas. On me laissait aller comme un jeune chien qui fait ses dents. Je ne commettais pas grand dommage. J'appartenais aux choses autant que les choses m'appartenaient, et je n'avais pas encore l'idée de les changer. Le tentateur n'était pas encore entré dans le jardin. J'étais les choses et les choses étaient moi. J'étais heureux.

Il fait chaud : d'instinct, je cherche le frais. Je saute par-dessus la porte basse.

« Tu tomberas, petit, me dit pour la centième fois ma nourrice. Il ne faut pas entrer comme ça. »

Elle est à son rouet, dans la lumière de la porte, la tête prise dans son béguin qui avance sur son front, les yeux baissés, si attentive et si grave. Sa main semble danser à la hauteur de sa tête. Sans fin, elle tire le chanvre à la quenouille passée sous son bras et le porte à ses lèvres et le mouille. Le fil tordu s'enroule à la grosse bobine : il faut qu'il soit uni, bien lisse et sans un nœud.

Je l'aide quand c'est le temps de dévider et de faire les écheveaux, mais cela n'arrive qu'une ou deux fois la semaine, lorsque toutes les bobines sont pleines. Le plus souvent je suis, comme elle me dit, « en peine que faire ». Je rôde autour d'elle ou je rêve.

Je sens encore à mon visage et sur mes mains la fraîcheur quand je retombais ainsi de la cour pleine de soleil sur la terre battue de la longue salle sombre, à la fois chambre, cuisine et cellier. Sur la droite, devant la porte, il y a une énorme tonne de cidre avec un petit bol bleu, à terre, sous le robinet. Je tourne la clef. Le cidre coule. Je bois.

« Ne bois pas comme ça. Ça te fera mal. »

Mais je bois, je bois. Le roi boit. Au milieu de la salle, au bout de la longue table, sur la tirette qui la prolonge encore, sous une belle toile blanche, il y a un énorme pain, à la mesure du tonneau de cidre, un pain pour des géants, rond comme une roue de charrue, gris et noir. Il faut que ma nourrice m'y taille une beurrée. Je mange. Le roi mange. Alors je suis une jeune bête contente et solide. Que faire ? Je quitte mes sabots et je monte sur la longue huche dont le couvercle luisant et ciré forme une admirable glissoire.

« Maudit ! me crie ma nourrice. Vas-tu bien t'arrêter. Tu vas user tes bas ! »

Je m'arrête un moment. Mais il y a trois grands lits le long des murs. Le mien est au bout de la huche. J'enjambe le montant et me voilà fourrageant dans ma paillasse. La paille s'enfonce sous mes pieds, se creuse comme des vagues. Je suis sur la mer. Il faudra redresser le lit.

« Maudit, maudit, me crie ma grand-tante, qui brandit sa quenouille au milieu de la salle. Quelle peine tu me donnes. Tu me feras mourir. Apprends ton catéchisme. »

Cela finissait toujours de la même manière. Ma tante et

moi, nous passions un traité. J'apprendrais mon catéchisme, mais, après, j'aurais le droit de faire le tour des images. Tout autour de la salle, au-dessus des lits, de la huche, de la tonne de cidre, et même sur les corniches du buffet et de l'armoire, il y avait des images et des portraits. J'aurais le droit d'aller aux plus inaccessibles, de lit en lit, en marchant doucement, pour ne pas écraser la paille.

J'apprenais donc mon catéchisme. Je me couchais à plat ventre sur la huche, appuyé sur les coudes, la tête dans mes mains, devant mon livre. Il régnait une paix fraîche et douce. Le rouet menait son bruit monotone. Les secondes se décrochaient l'une après l'autre dans la boîte de la grande horloge, son balancier de cuivre passant et repassant derrière la petite lucarne de verre. Le temps qu'elle mesurait ne pressait personne. La lumière rasante de l'unique fenêtre, frappant les panneaux des meubles de cerisier, les transformait en de grands miroirs rouges. Quel merveilleux silence ! Dieu pouvait venir. Parfois seulement une poule trop familière, et qui espérait picorer autour de la table les miettes du dernier repas, volait de la cour se percher sur la porte basse. Ma grand-tante faisait psch !, et la poule retournait aux champs. Alors, ma nourrice à son rouet et moi sur ma huche, nous étions dans l'éternité.

« Qu'est-ce que Dieu ? » demandait le livre.

Et je marmottais :

« Dieu est un pur esprit, infiniment parfait, éternel, créateur et souverain maître de toutes choses. »

Que de mystères ! Mais les mystères ne me gênaient pas. Le livre demandait encore :

« Qu'est-ce qu'un mystère ? »

Et venait la réponse :

« Un mystère est une vérité que nous ne pouvons pas comprendre parfaitement et que nous ne pourrions pas connaître si Dieu ne nous l'avait révélée. Nous devons

croire les mystères divins, parce que Dieu qui nous les a révélés ne peut ni se tromper, ni nous tromper. »

Croire ?

« Est-il nécessaire de croire ? » demandait le livre. Et il répondait :

« Oui, il est nécessaire de croire, parce que nous n'avons pas d'autre moyen de connaître bien des choses. »

J'apprenais donc par cœur « les vérités que nous devons croire », les questions et les réponses. Depuis, le mauvais esprit m'a soufflé que les questions étaient faites pour les réponses autant que les réponses pour les questions, et que les dés peut-être étaient pipés. L'amour de la clarté, le goût de l'épreuve et du risque, l'orgueil aussi m'ont convaincu qu'on devait croire le moins possible si l'on voulait penser le plus possible, et je me suis vanté souvent de n'aimer pas croire. Mais, tout compte fait, je ne regrette pas d'avoir jadis si bien appris mon catéchisme. La vie, qui est lâche, m'a enseigné aussi qu'il y avait après tout au moins autant de bon sens que de rouerie à proclamer que nous devons croire ce que nous n'avons pas d'autre moyen de connaître. Le proclamer est trop, mais que ne croyons-nous pas ! C'est la condition de la vie et de l'action. Et puis, mieux vaut l'avouer et ne pas s'en conter à soi-même, je sens bien que je ne serai jamais, et jusqu'au bout, et quelles que soient mes vantardises, qu'une bête pieuse. Le point de la contestation entre mon catéchisme et moi porte seulement sur ce qu'il faut croire, et rien, dans les hommes de religion ou leurs ouailles, ne me choque davantage que cette prétention qu'ils ont souvent à être les seuls hommes religieux.

Mon catéchisme, tout naïf qu'il fût, mais théorique et dogmatique, m'a laissé le souvenir d'un livre difficile. Je n'y pouvais rien comprendre. L'enseignement de l'Église en ce temps-là était plus autoritaire et plus dur.

Elle a depuis, me semble-t-il, séduite elle-même par la facilité moderne, voulu tirer parti des nouvelles méthodes pédagogiques. Je doute qu'elle y gagne. J'ai entre les mains la dernière édition du catéchisme à l'usage des Diocèses de France. Tout y parle au cœur et à l'imagination. Tout y paraît simple et facile. L'histoire miraculeuse d'un grain de blé y est donnée comme l'introduction la plus naturelle à tous les mystères. Une image du firmament où roulent les astres y établit de la façon la plus manifeste l'existence de Dieu. Une autre figure, il est vrai, laisse beaucoup à penser et risque de réveiller en nous le sentiment de notre impuissance. J'y vois une demi-circonférence que l'artiste a teintée d'orange comme une aurore. Du centre rayonnent des fuseaux d'un orange plus foncé. Sur le pourtour, une inscription : « On ne peut voir, ni toucher, ni même imaginer Dieu. » La légende au-dessous du dessin, imprimée en lettres minuscules, avoue de nouveau le découragement du graveur : « il est impossible de représenter un pur esprit ». Mais il n'y a pas renoncé pour autant : il sait la puissance des mots et qu'il suffit à bien des gens qu'on leur nomme les choses pour qu'ils y croient : le seul mot Dieu, en grandes capitales blanches au milieu de la page, éclate, comme un soleil. Le tout fait un mauvais panneau-réclame, qui éblouit plus qu'il n'éclaire.

Selon l'idée que je m'en fais, Dieu, s'il existe, doit pouvoir se passer d'une telle publicité, et j'aime décidément mieux mon vieux catéchisme si difficile. Il était plus honnête. Avec ses abstractions et ses difficultés, il forçait moins ma conscience. Dieu, le vrai, gagne tout à ses ténèbres, et mérite bien qu'on le cherche. Que je voudrais pouvoir retrouver au fond de ma mémoire ce que représentaient alors pour moi ces mots sacrés, Dieu, l'âme...! Mais j'ai tout oublié. Ces mots en moi se sont usés comme les autres. J'ai vu l'usage divers qu'en ont fait cent philosophes, cent fabliers du monde, et je les ai

mêlés moi-même à trop de débats ; ils ont perdu toute substance par ces contradictions. Mais en ce temps-là ? Je sais seulement qu'ils m'étaient les signes de choses aussi réelles que le mot arbre, ou le mot fleur, ou le mot ruisseau. Tout est croyance en un enfant. Il croit au monde qu'il a sous les yeux, mais à tant d'autres encore. Je croyais à Dieu et à mon âme comme je croyais à ma nourrice et à ma fontaine. Mettons que ce furent les premières des grandes choses vagues qui commencèrent d'augmenter ma vie. Ces grandes choses vagues nous sont longtemps très nécessaires. « Dieu est partout, au ciel, sur la terre, et en tous lieux. » Cela ne m'embarrassait pas. Mais mon catéchisme continuait :

« Dieu voit-il tout ? »

Et il répondait :

« Oui, Dieu voit tout, le passé, le présent, l'avenir, et jusqu'à nos plus secrètes pensées. »

Ah ! là était la question, comme dit Hamlet. Ces mots, je m'en souviens, et les commentaires que m'en fit cent fois ma nourrice me jetaient dans la plus grande inquiétude. Non pour mes plus secrètes pensées, qui n'étaient pas déjà si mauvaises, ni pour le passé, ni pour l'avenir. Je n'y songeais pas. Mais le présent ? Ce que je faisais actuellement ? Si je grimpais au noyer, si je barbotais dans la fontaine, si j'usais mes bas sur la huche, « le petit Jésus te voit », me disait ma nourrice, qui avait trouvé du dogme une expression plus gentille, mais non pas moins menaçante, et, vite, je dégringolais du noyer, je cessais de troubler l'eau, je descendais de la huche. Cette éternelle surveillance m'agaçait, mais j'étais honteusement docile. Je la sentais toujours à mes trousses. Faut-il vraiment qu'on mette en nous, et dès l'enfance, cette grande peur, cette sorte d'horreur de nous-mêmes, pour que nous ne devenions pas criminels ? Certes, je n'en veux pas à ma pauvre vieille nourrice. Elle était l'agent inconscient d'une longue tradition.

Mais c'est bien elle qui a commencé de me rendre suspect à moi-même. Faut-il si tôt nous persuader que le mal est en nous ? On n'échappe plus à ce mécontentement morose de soi si on l'a trop tôt connu, et il arrive qu'on n'ose plus vivre.

Vers le temps de ma première communion, les sermons de la retraite aidant qui évoquaient tous les diables et tous les démons en train de dévaster et de détruire nos âmes, cela devint en moi une terrible angoisse. Mais l'abbé Lucas de la paroisse de Bonabry — je le désigne ici tout exprès nommément — pourra témoigner au Dernier Jugement que rarement petit garçon si pieux et si pur se présenta à la table sainte. La veille au soir, je me confessai à lui, le plus tard possible, pour tomber du confessionnal dans mon lit, et pour que le temps me manquât du péché le plus véniel. J'allai me coucher, dès ma soupe mangée. Je m'endormais, quand brusquement un souvenir me dressa dans mon lit, plein de terreur. Je n'avais pas tout dit à l'abbé Lucas, et je me parjurerais si je communiais le lendemain matin dans cet état ignoble où j'étais, car j'étais l'impureté même et l'ordure. « Dieu voit tout, le passé... » Le passé ?... J'avais dix ans ! Je découvrais soudain en moi l'impureté, l'impureté fondamentale, originelle, inévitable. Je me sentais accablé d'un poids de péchés que mon saint patron lui-même ne pouvait m'aider à porter. Je traînais derrière moi je ne sais quoi de sale dont rien, me semblait-il, ne pourrait me débarrasser. Le temps pressait. Comment revoir mon confesseur avant la communion, et lui parler seul à seul ? Et comment oser lui dire ? « Dieu voit tout ! Le passé... » Ah ! je m'étais bien gardé, dans mes examens de conscience, de remonter aussi loin qu'il eût fallu dans les anciens jours. Telles étaient les ruses du malin. Cela était au fond de moi, et j'y avais repensé quelquefois, mais rapidement, comme on évite de repasser près d'un lieu qui sent mauvais. Mais je savais

très bien tout à l'heure au confessionnal que cela était au fond de moi. Comment, pourquoi m'étais-je tu? « Dieu voit tout, le passé, le présent... » Oui, l'œil de Dieu était sur moi, alors et aujourd'hui. Et c'était alors et aujourd'hui la même turpitude. Qu'avait-il donc vu? Je revoyais moi-même le lieu de la faute, je sentais encore la chaleur de ce grand jour d'été, comme le feu de l'enfer. Cela s'était passé à Peïné, justement, il devait y avoir trois ou quatre années. Trois garçons de la ferme voisine avec qui je jouais quelquefois m'avaient entraîné vers le haut de la lande. Nous avions joué comme à l'habitude. Il faisait chaud. Nous étions arrivés à une clairière de hauts châtaigniers. Il faisait grand soleil. Il n'y avait pas un nuage. On voyait jusqu'au fond du ciel, et toute la lumière du ciel était sur nous, là, au milieu de la clairière. C'est alors que le plus âgé d'entre nous, un rouquin qui menait notre bande, nous avait fait son horrible proposition. Nous avions exploré les environs pour bien nous assurer que personne ne nous voyait, et voilà, nous nous montrâmes avec fierté les uns aux autres ce que le bon Dieu nous avait donné pour être en ce monde de perdition de vrais petits hommes. J'étais plein de honte et de remords. J'ose à peine ajouter ce qui s'ensuivit. Nous nous mîmes tous en rang et, avec de grands efforts, concourûmes à qui ferait pipi le plus loin; le rouquin naturellement triompha ! Voilà ce que je n'avais pas dit à l'abbé Lucas.

Je finis par m'endormir, mais la conscience de mon crime me revint avec le jour. Tandis qu'on m'habillait le lendemain matin et qu'on me passait mon premier pantalon long, j'éclatai en larmes et déclarai à ma mère que je ne pouvais pas aller communier. Elle me pressa de questions. J'avouai n'avoir pas tout dit à mon confesseur. Pensant me rassurer : « Dis-le-moi à moi, me dit-elle, c'est la même chose. » C'était de quoi redoubler ma confusion! Je n'osai pas, et, au reste, je savais trop bien

mon catéchisme pour croire possibles de tels accommodements. C'est à Dieu même ou son représentant que je devais avouer ma faute. Il fut convenu que ma mère, avant la messe, irait trouver l'abbé Lucas et lui dirait mon désespoir, et elle le fit. La messe commença. J'étais, à ma place, la sixième chaise du premier rang, dans des transes effroyables. L'abbé Lucas, qui était la générosité même, vint vers moi, et, me tapotant la joue : « Ne t'inquiète pas, petit, me dit-il à l'oreille, quoi que ce soit, je te donne l'absolution. » Il s'éloigna en souriant, se retourna et ajouta tout bas : « Fais seulement pour moi une petite prière. » Dès lors, je me sentis comme un lis, inondé d'une joie ineffable. L'harmonium ronflait. L'autel étincelait de mille chandelles. J'étais au ciel, parmi les anges.

Mais je reviens au lieu de la faute, à Peïné, à ce paradis qu'une affreuse curiosité jour après jour m'a fait perdre. Quand j'avais appris ma leçon, ma grand-tante me la faisait réciter. Au vrai, elle ne savait pas lire. Mais elle tenait mon catéchisme fermé entre ses mains et m'écoutait. Si je bronchais, je retournais m'étendre sur la huche et étudier jusqu'à ce que je fusse capable de débiter les demandes et les réponses d'un bout à l'autre de la leçon et d'une seule haleine. Tout cela allait sans un doute, sans un commentaire. Moïse sur le Sinaï ne dicta pas d'une voix plus assurée que la mienne les dix commandements. « Un seul Dieu tu adoreras et aimeras parfaitement. » Depuis, je me suis rendu compte que ces vers n'étaient pas bien riches, que les rimes en étaient un peu faciles et communes. Mais la lourdeur de ces futurs et de ces adverbes, cette gravité d'orgue, cette autorité du rythme exerçaient sur moi leur magie. Il y avait là bien des mots que je ne pouvais entendre : « Homicide... L'œuvre de chair. » N'importe ! Je sentais, si je ne comprenais, que le premier commandement régissait tous les autres, et j'en étais tout pénétré. « Un seul Dieu... »

Quelque idée que, dès lors, je me sois faite de ce Dieu, c'est bien à ce temps-là qu'il me faut reporter cette violence que je sens en moi d'une passion unique qui souvent m'a rendu maladroit et borné jusqu'au ridicule, mais souvent aussi m'a préservé et fait inaccessible. Je suis désormais assez vieux, assez indifférent à tout et assez désabusé pour oser confesser et écrire de telles naïvetés.

C'est, tout compte fait, une chance d'avoir été assez tôt persuadé, et pour la vie entière, qu'une seule chose est nécessaire. Cela risque, dès l'abord, de vous rendre un peu rogue et hautain, un peu sottement fanatique et tranchant, mais cela vous épargne bien du chemin et bien d'imbéciles illusions. La vie se charge de vous attendrir, et l'on peut espérer faire enfin les affaires de Dieu sans morgue et même avec gentillesse. Qu'une seule chose soit nécessaire, j'en ai eu, selon les moments, une plus ou moins vive conscience. Cette conviction ne m'a guère quitté, mais elle n'a agi en moi que comme un instinct. Les grands hommes, eux, ont dès le départ une piété plus claire, et le respect humain ne les embarrasse pas. « Une seule chose est nécessaire. » J'admire le jeune Renan, qui, pour le premier acte de sa vie, écrivit avec décision ces mots en lettres capitales à la première ligne de son premier livre. Cela faisait un noble engagement.

O fraîcheur d'un monde pur, tranquille lumière des hauts meubles luisants, reflets de Dieu dans la vieille maison, repos, certitude ! Je me souviens d'une rapide prière que ma grand-tante me faisait répéter à la fin de chaque leçon avant de me donner congé, et comme un résumé de tout ce que j'avais appris. C'est maintenant seulement que j'en comprends toute la beauté. Elle disait : « Seigneur, je ne demande rien pour moi. Je ne demande pas les biens de ce monde. Faites seulement, Seigneur, que toutes les âmes et la mienne aient l'intention de bien faire. » Ainsi entrais-je doucement, initié

par ma nourrice, dans une vaste conspiration de bonté et d'amour.

Ma leçon récitée, j'avais ma récompense. Je quittais mes sabots et avais le droit de passer de lit en lit et de regarder les images. Les portraits de la famille alternaient tout autour de la salle avec ceux de Dieu et des Saints. Les uns et les autres avaient la même réalité indubitable. Ma grand-tante et feu son mari faisaient pendant à saint Joseph et à la Vierge Marie. Même un artiste avait réussi là où les auteurs du nouveau catéchisme de France ont échoué : la Trinité elle-même était représentée au naturel dans une seule figure : le Père, le Fils et le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, pyramidant l'un au-dessus de l'autre. Mais les documents de la famille m'intéressaient davantage. J'ai dit que ma nourrice avait eu beaucoup d'enfants, et presque tous des garçons. Ils travaillaient aux alentours, dans les fermes ou dans les carrières, le Joseph, le Michel, le Pierre, le Julien... Je les retrouvais là à tous les âges, en communiants, en soldats, en jeunes mariés. Qu'ils étaient beaux, du temps qu'ils étaient zouaves, dragons ou cuirassiers, avec leurs manches bien tirées devant eux, pour qu'on voie mieux leurs galons de caporaux ou de brigadiers. J'avais peine à les reconnaître, tant la vie les avait changés, séchés, tannés, durcis, mais ma tante m'assurait qu'ils avaient tous été véritablement aussi beaux qu'on les voyait là. Leurs portraits de mariage étaient les plus étranges, peu ressemblants aux originaux tels que je les voyais dans leur à tous les jours. Debout sur le parquet ciré de l'atelier du photographe, entre les colonnes du même faux palais, parce que la même toile de fond avait servi pour eux tous, auprès de leur femme parée de fleurs d'orangers, ils étaient, au bord de la vie, dans le même complet noir qui serait leur costume des jours de fête et de la mort. Que regardaient-ils donc tous si fixement ? Que craignaient-ils, qu'espéraient-ils,

ce jour de leur mariage ? Autour d'eux, qui m'étaient comme des points de repère, pullulaient les cousins et les cousines à la mode de Bretagne. Je me découvrais une parenté innombrable. J'interrogeais sans fin ma nourrice. Chaque portrait me valait de nouvelles histoires. C'est pour cela, j'imagine, que j'aimais tant les regarder. Tels avaient eu de la chance, me disait-elle, avaient réussi, étaient devenus riches. Le plus grand nombre n'avaient jamais cessé de savoir qu'il faut vingt sous pour faire un franc. Je m'étonnais que la chance fût toujours ainsi une affaire de porte-monnaie et distinguais mal encore entre les misérables et les riches. J'étais heureux de voir tous mes cousins dans leur gloire. Toutes ces images, à six pieds au-dessus du sol, faisaient comme une grande couronne tout autour de la salle. C'était notre tribu transfigurée, telle qu'elle voulait apparaître dans son éternité et, inconsciemment, je me cherchais une place dans cette troupe de pauvres chrétiens en uniforme. En me faisant raconter leur vie, j'espérais sans doute vaguement apprendre quelle serait la mienne. Je ne pensais pas qu'il pût y avoir un autre destin.

Je ne saurais dire ni quand ni comment le tentateur entra dans le jardin. Car, bonnement, je ne peux pas tenir pour bien sataniques des aventures comme celle de la clairière des châtaigniers que j'ai racontée tout à l'heure. A peine retrouvé-je quelques images qui peut-être me donnèrent l'idée d'une autre liberté, d'une autre audace, que celles que comportait ce tranquille bonheur dont je jouissais. Je me revois des soirs de septembre. La nuit tombait plus tôt déjà. J'étais allé garder les vaches avec les enfants des fermes voisines. Nous rentrions dans le bleu crépuscule, poussant les bêtes devant nous et fuyant devant la brume blanche qui, comme une mer, déjà envahissait les prés et dont n'émergeaient plus que les émousses aux formes fantastiques. Je retrouvais ma vieille tante et le Julien. Nous mangions la soupe, et

puis nous nous asseyions tous les trois autour de la grande cheminée. Nous ne parlions guère. La chambre était pleine d'ombre. Les grillons commençaient leur concert qui durerait toute la nuit. Une chandelle de résine grésillait au coin de l'âtre. Ma vieille tante somnolait. Le Julien, de la pointe de son couteau, creusait des trous dans des noisettes et me fabriquait des jouets. Je tisonnais dans les cendres grises et rouges, et cela faisait des traînées de feu. J'avais un peu peur. Si « le sourd », la salamandre, allait jaillir du feu, comme ma tante m'avait dit une fois. Le « sourd » se cache dans les fagots pour entrer dans les maisons, et puis après sous les cendres. Je n'ai jamais vu de « sourd », mais je sais très bien comment c'est fait. C'est une vipère de feu, jaune et noire, qui vous saute soudain au visage et aux yeux. C'est lui peut-être que j'ai vu tout à l'heure se tortiller dans la cendre. Je pose la branche qui me sert de tisonnier. Tout s'éteint... Je m'absorbais un moment à regarder tomber les petites étoiles que lançait en brûlant la résine et je rêvassais : c'était presque toujours des mêmes choses. Je pensais au comte de T..., à sa maîtresse et à son chien, ou bien à nos maisons de branches. Mais ceci appelle des explications. Je n'en donnerai que d'obscures.

Il y avait non loin de Peïné un bois de hêtres et de châtaigniers, où j'allais cueillir les premières châtaignes, et, au milieu du bois, il y avait un admirable et étrange lieu : dans un enclos, borné par une grille toute basse, deux grandes dalles de granit noircies par les pluies gisaient avec chacune à leur tête une croix. Cela n'était pas le plus étrange. Mais il y avait aussi deux rochers moussus, tels que Dieu et le temps les avaient faits et, à un raccord qui les encerclait, on pouvait voir que deux autres tombeaux y avaient été creusés. Longtemps, presque chaque jour, je suis venu en cet endroit. Sous l'un des rochers, m'avait dit ma nourrice, il y avait un chien, sous l'autre, le comte et sa femme.

« Sa femme ? avais-je demandé une fois.

— Non, m'avait-elle répondu, une femme, je ne peux pas te dire, mais il paraît qu'elle était bien bonne tout de même. Ils sont morts tous les trois le même jour, il y a très longtemps, et le comte avait demandé dans son testament qu'ils soient enterrés comme ça. Une idée ! »

Une idée, en effet ! Je ne savais quoi m'émouvait dans ce lieu consacré à la fidélité et à la mort. Mais je n'avais nulle crainte, et j'aimais y venir. De ces choses sentais-je seulement la grandeur ? Qu'était le comte de T... ? Et qui cette femme, « une femme » ? Et pourquoi ce chien à côté d'eux ? Et pourquoi étaient-ils morts tous les trois le même jour ? Et pourquoi avoir voulu être enterrés, parmi les arbres, sous ces rochers, sans une croix, si loin du bourg, si loin des autres morts du petit cimetière autour de l'église, si seuls ? C'est à quoi je rêvais en regardant éclater les étoiles de résine. Je n'osais plus interroger ma nourrice. Mais peut-être les vagues réponses que je me faisais moi-même à mes questions m'ont-elles ouvert le pathétique empire de l'exceptionnel et du singulier.

Quant à nos maisons de branches, voici : c'était un jeu. Tous les petits Bretons du bocage, en gardant les vaches, ont joué à ce jeu-là. On coupe dans les haies des feuillards de châtaigniers ou de noisetiers et on en construit une cabane dans un coin de la prairie, là où l'herbe n'est pas trop humide. A l'intérieur, on étend un lit de fougères, et si l'on a pu voler des allumettes on allume un feu, où cuire des poires, des pommes, des châtaignes, des oignons. Les vaches, pendant ce temps-là, paissent, à la garde des nuages, ou sautent les haies et vont manger le blé noir. Notre jeu eût pu être banal. Je manquais, pour moi, d'imagination, et n'aurais logé dans mes maisons de branches rien que de naïf et de bête. Mais il y avait parmi nous une petite fille, et je n'ai connu personne qui sût rêver comme elle. Quand nous partions

aux champs derrière les bêtes, elle avait une curieuse habitude. Dès que nous avions tourné le coin de la ferme où habitaient ses parents et que nous étions hors de vue, elle s'arrêtait, croisait les mains, se recueillait un instant, et, joyeuse et grave, je l'entendais qui disait : « Merci, mon Dieu. » Elle rendait grâces de sa liberté. Non qu'elle ne fût très sage. Mais, légère, il semblait qu'elle marchât toujours sur le tapis des désirs qui l'emportait au bout du monde, et comme elle avait pitié des benêts que nous étions, elle nous entraînait après elle. Je ne peux dire quel palais elle faisait chaque jour de nos maisons de branches, et ce n'était jamais le même. Elle s'appelait Jeannette. J'ai su qu'elle était morte toute jeune encore. La vie même sans doute ne lui suffisait pas.

Mais je raconterais en vain dix histoires de la sorte. Mieux vaut me résigner à ne savoir jamais comment je suis sorti du Paradis. Le vrai est que presque personne ne le sait, sauf des personnages aussi exceptionnels que nos premiers parents. Les choses ne sont si claires que dans la Bible, et c'est seulement dans le premier jardin que l'arbre de la connaissance était ainsi planté, à la vue de ses habitants, avec ses grosses pommes mûres. Tout, dans les vies ordinaires et communes, est plus obscur et plus secret. Le mal, si c'est le mal, entre en nous jour à jour. Des rêves inachevés, mais toujours recommencés, finissent par nous remplir d'on ne sait quelle diabolique ardeur. A tous les fruits nous goûtons sans méfiance, et notre faim jamais n'est apaisée. On était toute docilité et soumission, et voilà qu'un jour on se découvre plein de folles exigences et que le goût même qu'on avait de Dieu est devenu la curiosité de Satan.

JEAN GUÉHENNO

CÉRÉMONIAL ESPAGNOL DU PHÉNIX

A Concha Garcia Lorca
Son ami
JEAN

No preguntes por saber que el tiempo te lo dira : que no hay cosa más bonita que saber sin preguntar.

CANTO FLAMENCO

OUVERTURE

Ma flèche en route vers la cible du dormeur
Larmes de la chandelle et vieux cri d'une porte
Furent n'en doutez pas les pièges de la morte
Du moins ce souffle noir dont un Japonais meurt

J'ai vu d'un roi s'éprendre une laide bergère
Et n'ai de cet amour sans éteindre le feu
Pu m'approcher sachant par la Bible qu'il pleut
De naphte et de bitume une averse étrangère

Un avare destin compte ce qu'il me doit
Puisque du bel archer la langue avide lèche
Les lèvres d'une bouche ouverte par sa flèche
Aussitôt que la mort en arrache le doigt

Le page du malheur courait à perdre haleine
Et nous vîmes un être on ne sait d'où venu
Battre les murs avec ses ailes de phalène
En essayant de fuir vers un monde inconnu

Festin où de soi-même un oiseau se régale
Un oiseau s'y régale en l'arrosant de lait
Ce lait dont il l'arrose est-il l'ornithogale
Cette torche vivante est-elle un feu follet

Compagnons aussi purs de la chasse au ciboire
Que le lac dans lequel était né Lancelot
Faites honte au calice où s'abreuve un oiseau
A d'autres feux promis pour l'orgueil de s'y boire

Le grand inquisiteur embusqué dans son X
Me condamne à résoudre un calcul sans issue
Et devenir debout quelque cierge qui sue
D'avoir l'ordre oublié des chiffres du Phénix

PREMIER MOUVEMENT

Sur le socle funèbre où la mort t'éternise
Malaxant les couleurs de ton plumage neuf
Mieux que Savonarole au tribunal d'Église
Paye le crime oiseau d'avoir offensé l'œuf

A cette noce atroce où nous invite un ange
Faut-il d'air et de feu confondre la splendeur
Pour qu'un jeune immortel humblement se dérange
Et d'un astre lointain devienne ambassadeur

Puisque ce piédestal saborde ta statue
Lourde jusqu'à rejoindre au royaume des morts
Le fleuve fier d'éteindre un feu qui perpétue
Je braverai le bec avec lequel tu mords

De ce socle assassin tu ne saurais descendre
Sans t'oublier ou fuir un âge que tu crains
Et suivre au Valpurgis par la route des cendres
La sorcière à cheval sur un balai de crins

Or fatigué parfois d'innombrables naissances
Tu sembles un vieux coq puni sur son perchoir
Et vivre dans un monde orné de tes absences
Où le sommeil t'invite à la crainte d'y choir

Phénix
Voilà le nom qu'on n'ose dire et j'ose
Profitant d'une extase où tu te crois absent
Un gymnaste casqué de son char rouge arrose
Le fabuleux trésor des rubis de ton sang

Monstre né de toi seul que me serve d'exemple
L'art un bagne de fuir dont je m'échappe en vain
A ces filles pareil portant le toit du temple
D'un marbre aussi léger qu'une cruche de vin

Bel égoïste armé du plus fourbe des zèles
Jadis tu te plaisais si jeune et chargé d'ans
A voir perdre ébloui du faste de tes ailes
L'arrosoir ses cheveux et le peigne ses dents

Quel feu médiéval flambe ta chair ardente
Et quel potier la tourne et quel peintre la peint

Copierai-je ce chant dont Virgile et le Dante
Demandent aux enfers d'être le four à pain

Glisse en ma bouche pain à chanter ton hostie
Fonds que je participe à d'éternels retours
Dois-je cherchant en vain la porte de sortie
Suivre les jacquemarts sur le cirque des tours

Fallait-il s'éblouir d'être son propre hommage
L'arme des larmes vaincre avec un éventail
Et d'Icare pleurant l'ingénieux plumage
Pour le crucifié prendre un épouvantail

Que répondre au regard embué par le doute
A cette gorge pourpre ouverte sur la peur
Lorsque la nuit alterne au bord de notre route
Les gestes du Baptiste et de l'auto-stoppeur

CADENCE

Qu'importe si Shelley sur vos rives se noie
Grèce et si lord Byron ne vous célèbre plus
Puisque les immortels changent en feu de joie
Un sinistre où le mythe éprouve ses élus

Érige Éros érige un bâton de jeunesse
Brandis le signe ailé des charmes que tu vends
L'échange que vaut-il de notre droit d'aînesse
Contre un sperme de Mai sur la rose des vents

Je paie de savoir Phénix ce qu'il m'en coûte
A suivre des ardents la danse de Saint Guy
Au lieu de recueillir la précieuse goutte
D'une liqueur pareille aux opales du gui

Bâille Dionysos et trois fois taché d'ombre
Ouvre complaisamment tes membres paresseux
Puisque le règne obscur dont le sceptre t'encombre
Charme cet oiseau d'or endormi sur ses œufs

Marsyas l'écorché Nessus et sa tunique
La victoire debout drapée en son drapeau
La pucelle à Rouen sur la place publique
Cette ruse ignoraient qui retourne ta peau

Maint philosophe expert en phénixologie
Cherche-t-il la formule où résumer ton art
Quand Tolède versant ses larmes de bougie
Sur de vieux parchemins pleure ton faux départ

DEUXIÈME MOUVEMENT

Tu trépignes concave et te pâmes convexe
Gitane en soufflétant un Éros aptéros
Organisée autour du joyau de ton sexe
Sous le bouquet cruel des banderilleros

Contre un feu t'acharnant jusqu'à ce qu'il s'éteigne
Charmeuse des jolis reptiles de tes bras
Tantôt indifférente aux morsures du peigne
Tantôt droite et crachant la bave des cobras

Il fallait déployer un éventail de lignes
Un arc-en-ciel courber jusqu'à la grâce du
Cou tendrement noué pour leur sommeil des cygnes
Sur le Tage où Greco trempe son pain perdu

TROISIÈME MOUVEMENT

Quel est ce Christ masqué par l'orgueil de vos
branches
Cèdre se résignant au luxe de dormir
Les bonds de votre fuite arches rouges et blanches
Vos sveltes cous sauvaient du sabre de l'Émir

Voile ton noble front couronné de faïence
Cordoue orne ma nuit et cache ton trésor
Laideur de la Beauté guette une défaillance
Pour l'exil des clochards couchés sous un pont d'or

Le porphyre estoqué par un aigle tu meugles
Blême et double taureau qu'une ombre de requin
Lèche allant et venant dans cette mer aveugle
Dont une perle émut le cœur de Charles Quint

Vif-argent bel œil lourd d'une vasque andalouse
Oserai-je en sortir la dangereuse clef
Alors que l'infini qui soi-même s'épouse
S'admire en vos miroirs aux cadres d'or bouclé

Conserve cette clef mercure dans ta vasque
D'une porte par où ce qui vint s'en ira
Salut jadis futur aryen sous ton masque
Et vous songes mortels de l'Avidyastra

QUATRIÈME MOUVEMENT

Grenade m'attendait sous ses voiles de veuve
Ta nuit Federico ne battait plus des mains
Mais cette pleine lune où ton âme s'abreuve
Évoque Malaga vos boules de jasmin

Sultanes le Kalife en son harem de serres
Métamorphose en fleurs vos sommeils emmêlés
Et l'aigle bicéphale écartelant ses serres
Frappe les lourds lingots qui pendent à nos clefs

Sereno du silence ô peuple de lanternes
Maisons fantômes coqs fantômes ta rumeur
Nocturne unique au monde et les fraîches cavernes
Où d'avoir trop vécu le flamenco se meurt

Et vos têtes de mort guitares où sont-elles
Où ce Sacro Monte régi par d'autres lois
Où les mitres d'œillets d'écaille et de dentelles
Où le crépitement des cigales de bois

CINQUIÈME MOUVEMENT

Le mot était Sésame et la grenade ouverte
A la Vierge enviait son oursin de poignards
Et le sombre plongeur déroulé dans l'eau verte
Mêlait l'encre de Chine à l'éclair des lézards

Navigue Escurial sur un havre de boue
Une main de ménine écarte le rideau
Le zeste de citron bouclé contre sa joue
Apaise un peu la soif de son desperado

Nous te vîmes chauve Castille au poil torride
D'âne qui trotte sous les meules d'ombre et d'or
Lorsque le mal d'amour burinait chaque ride
Du bigame naïf qui veut tromper la mort

Toi qui tes bras muais en un couple de cygnes
Fleuri tambour major d'une troupe à genoux
Tu faisais un chef-d'œuvre en déplaçant les lignes
De ton corps Pastora qui s'éloigne de nous

Tout s'éloigne et me quitte et m'oblige à le suivre
Sur les vagues chemins de l'espace et du temps
Où les tambours en berne et les clairons de cuivre
M'arrachent d'un sépulcre entouré de gitans

Thérèse obéissante à l'âme qui lévite
Mais désobéissante au vieux mur spatial
Honte avait d'un prodige auquel son Dieu l'invite
Par l'étrange faveur de ce vol nuptial

Et Séville un balcon d'où s'écroulent des roses
Sur le romanichel à la jambe de bois
C'est le point de départ de vos anamorphoses
Espagne ivre du sang de la cave des rois

. . . . . .

Je t'oubliais Phénix immobile cortège
D'un qui chaque fois sort de multiples tombeaux
Et veut croire en sculptant ses bonshommes de neige
Que le soleil des morts fait fondre les moins beaux

Alchimiste fourbu de parthénogénèses
Voici les noirs seigneurs dont le chef de Saint Jean
Semble (décapité par le linge des fraises)
Offert à Salomé sur un plateau d'argent

FINALE

Seine-et-Oise j'y trouve un trèfle à quatre feuilles
Là-haut les cerfs-volants à natte de Chinois
Et le mal du pays enfant que tu le veuilles
Ou non et le noyer où je gaulais des noix

Tisane du tilleul comme vos immortelles
Delphes et votre aveugle aurige aux yeux d'émail
Les boulistes du club harnachés de bretelles
La marche d'Aïda sur le kiosque du mail

Plus loin Maisons-Laffitte et la grille du riche
Sartrouville sa foire où je m'étais perdu
Le dénicheur de nids que le garde déniche
Et même un soir la valse lente d'un pendu

Gaufres manèges tirs cirques feux d'artifice
De ces humbles trésors dois-je me détacher
Pourrai-je mes amis faire le sacrifice
De revivre sans vous de bûcher en bûcher

Tu te crois seul public de tes palinodies
Et seule ta peau douce aux ongles des méchants
Alors que se repose entre deux incendies
Rouge et jaune une Espagne éprise de tes chants

Éternel te voilà fatigué d'habitudes
Or que peuvent Phénix tes chimiques engrais
M'apprendre de nouveau sauf les vaines études
Et la perfection interdite au progrès

Sagesse de Minerve ô froide clairvoyance
Combien j'aime les fous qui se passent de toi
Et que les dieux du vin du rire et de la danse
Aident le somnambule à marcher sur le toit

Puisque la beauté court je dois courir plus vite
Je plains qui la veut suivre ou peine à son côté
La mort m'est douce-amère et son amour m'évite
Phénix l'ennui mortel de l'immortalité

JEAN COCTEAU

SUR UNE MALÉDICTION

... Se perdre dans l'Autre, se confondre avec l'Autre, tel est le but vers lequel tend l'amour. Lorsque Héphaïstos demande aux amants : « N'est-ce pas ceci vraiment dont vous avez envie, vous identifier le plus possible l'un avec l'autre... et que, au lieu d'être deux, vous soyez un ? », les amants « auditeurs du Dieu » doivent convenir : « qu'en entendant ces paroles il n'y en aurait pas un seul, nous le savons bien, pour dire non, ni évidemment pour souhaiter autre chose ». Il semblerait donc que cette union, cette fusion de deux êtres en un seul, soit le comble de l'amour, qu'il y trouve son expression la plus haute. Or il n'en est rien. Cet accomplissement lui est fatal, il se ruine dans son apogée.

Admettons que les amants ayant vu leur vœu se réaliser ne forment désormais plus qu'un. Pourront-ils encore s'aimer ? Non pas, puisque l'Autre cesse de leur faire défaut et qu'on ne peut s'aimer soi-même à moins d'une folle vanité qui, pour faire de sa propre personne l'objet de ses soins et de son affection, rétablit la dualité dans la singularité du fat. Mais il faut supposer que les amants ne succomberont pas à ce vice, lequel rétablirait entre eux la disparité qu'ils ont vaincue. Identifiés, ils ne connaîtront que l'instinct de conservation, tout différent de l'amour, puisqu'il veut faire durer la petite quantité d'être où il repose et qui lui suffit, quand l'amour est avidité d'une autre part d'être, pour la jouissance de laquelle il est parfois prêt à se sacrifier.

C'est dire que ce qui parfait l'amour l'annule, qu'il s'anéantit dans sa réalisation.

Ce caractère essentiellement fuyant, qui éclate dans la dérobade finale de l'amour, manifeste avec vigueur sa nature démoniaque. Il n'est que tant qu'il n'est pas tout à fait ; parachevé, il cesse d'être. Condamné pour vivre à l'insatisfaction, il faut qu'il échoue, ou bien qu'il disparaisse dans sa victoire. Sa poursuite est obligatoirement décevante. Après les harassantes épreuves auxquelles il nous contraint, quand nous croyons enfin le saisir, il s'évanouit par maléfice, nous laissant désemparés, les mains vides, refermées sur une ombre. Se donnant pour intermédiaire entre les amants, pour intermédiaire entre le ciel et la terre, son piège infernal est d'être un éternel passage qui ne mène à rien.

Il pousse plus loin encore sa perfidie. Non seulement fait-il de son but un mirage, mais, l'éloignant à mesure qu'on approche de lui, il le rend deux fois trompeur, et, avec cette très savante férocité que manifestent tous ses actes, il prolonge atrocement les affres de qui veut l'atteindre. La cible de l'amour ne paraît fixe que lorsqu'elle est matérielle et définie. Ainsi l'homme qui convoite un tableau voit-il son vœu réalisé et son amour comblé, lorsqu'il est en possession de ce tableau. Mais que cet homme soit un collectionneur, l'acquisition de cette première toile satisfaisant ce premier désir, avive celui d'en posséder une autre, puis une autre, la mort venant le surprendre avant qu'il ait épuisé la série toujours renaissante de ses tentations.

Supposerions-nous, d'ailleurs, que le collectionneur ait atteint le terme inaccessible de l'inépuisable chaîne de ses acquisitions, nous le verrions encore rester sur sa faim. La somme des biens n'est pas la richesse, pas plus que celle des tableaux ne constitue la beauté. Essentiellement fuyante, cette dernière échappe même à celui qui la crée. Michel-Ange, qui vient d'achever le

plafond de la Sixtine, continue à la poursuivre de toile en sculpture, comme s'il n'avait jamais célébré avec elle les noces mystérieuses d'où est née l'œuvre d'art. Plus l'objet de l'amour est immatériel, plus sa recherche empoigne et déçoit. Son but se dérobe à la prise.

Mais que dire de cette fuite infernale du terme de l'amour, lorsque l'amour est amour d'une autre parcelle d'être, mélange ignoble de matière et d'on ne sait quoi d'insaisissable ? La possession du corps, objet défini, échappe seule à cet éloignement infernal, pour sombrer d'ailleurs dans l'anéantissement du désir réalisé.

Mais où est l'esprit de l'Autre tandis que son corps se donne ? Où est-il dans l'instant qui suit celui d'une brièveté amère, où parfois, sur un incontrôlable signe, l'amante a pu se croire unie à l'aimé ? Sans même accorder le temps qu'une preuve plus haute vienne confirmer le bonheur, cet instant est passé, ne laissant après lui qu'incertitude et désarroi. Sitôt que l'amour quitte son point le plus haut, et c'est tout de suite, notre imperfection nous empêchant de nous y tenir, l'amante, pareille à l'éon Sagesse, après le départ de Proto-Pater, n'est plus qu'angoisse, crainte et tristesse.

Il semble que cette minute enchantée qui couronne l'amour, joie des corps mêlés ou bien ivresse d'un regard, ne nous ait été accordée qu'afin de mieux nous faire sentir l'immense douleur de ne pouvoir y demeurer. A peine a-t-on goûté ses fuyantes délices que, tombant fort au-dessous d'elles, on se demande si elles furent vraiment, comment elles ont pu être, et si jamais elles pourront être encore. Dès lors, tous les autres moments de l'amour, cherchant en vain à reproduire celui-là et atteindre sa plénitude, parce qu'ils restent inférieurs à lui, deviennent une source de souffrance. L'immensité du bonheur aperçu fait l'immensité du malheur. L'amour qui seul donne l'intuition de cette immensité fait donc seul sentir l'immensité de cette privation, qui est le

mal même ; l'amour l'exacerbe, aiguisant la conscience que nous en avons. Il semblerait même qu'il attende de nous donner l'intuition de cette splendeur pour mettre son but en marche, et que, afin d'irriter plus sûrement notre souffrance, il ne le fasse reculer qu'après nous avoir persuadés que nous le touchions.

Bouleversés par le souvenir ébloui de cet instant ou bien, pis encore, bousculés par le pressentiment que nous avons de sa gloire, fût-ce sans l'avoir connue, l'histoire de l'amour devient l'histoire de la quête éperdue de la beauté de cette minute, et, comme il est incapable de s'y élever encore, un vif sentiment d'imperfection, une lancinante amertume, une angoisse ne laissent jamais plus de l'accompagner. Dès que nous cessons d'avoir la certitude de plaire — rien, jamais ne nous l'assure — et d'être reliés à l'Autre par le pont très subtil de l'amour, la crainte d'être rejeté de lui nous tourmente. On passe de l'espérance à l'inquiétude la plus affreuse. Plus d'indifférence, plus de paix, l'amante ne vit désormais qu'à la recherche de cette félicité entrevue, dont le regret l'étouffe ; ses jours ne sont plus qu'un interminable exil. Elle est une pauvresse qui retrouve la misère après avoir connu l'opulence, une aveugle qui retombe dans la cécité après avoir joui de la vue ; son bref flamboiement éteint, l'amour n'engendre que tourments et douleur. Si bien que, dès qu'on aime, on est assuré de souffrir. Réciproquement, car l'amour dans son diabolisme a soin de bien refermer le cercle de notre damnation, pour souffrir il faut et il suffit d'aimer.

***

Douloureux dès qu'il est au-dessous de lui-même, et nous avons vu que c'est tout de suite, l'amour, qui ouvre une brèche dans les murs impalpables de notre propre prison, livre accès à la douleur qui nous assaille

du dehors. Déjà nous soupirions après la totalité des vertus dont l'infime portion qui est enclose en nous nous donnait l'idée et l'envie cruellement destinée à demeurer insatisfaite ; toutefois nous restions enfermés en nous-mêmes, ne souffrant que d'un manque intérieur, que les plus sensibles d'entre nous tentaient grotesquement de combler à l'aide de moyens puisés dans notre propre fond. Arts, sciences, philosophie n'ont pas d'autre origine.

Mais l'amour arrache l'enveloppe de l'amante et découvre sur elle une large surface où la moindre égratignure devient blessure cuisante. Pas un geste, pas un signe de l'aimé qui ne soit ressenti par cette plaie ouverte et ne l'endolorisse ; l'aimé seul a le pouvoir, mieux, la nécessité de faire porter ses traits, fût-ce les plus innocents, sur cette zone écorchée qu'un frôlement d'air brûle. Ce qui ne vient pas de lui est reçu par l'amante à travers la frontière opaque d'elle-même, qui, généralement son mal, se fait ici sa sauvegarde, puisqu'elle la met à l'abri du mal qui vient des autres. Mais l'aimé abolit cette frontière ; ce qui est issu de lui est senti au vif et blesse au cœur.

Qui n'aime pas ne peut souffrir par les autres que dans son amour-propre et dans sa chair. Les dépendances économiques, les emprisonnements, les tortures, les mille et une manières que les hommes ont inventées pour humilier et tyranniser d'autres hommes sont autant de façons de comprimer les êtres, les serrant parfois jusqu'à l'étouffement, jusqu'à la mort. Le mal reste autour d'eux, comme une exagération tyrannique et abominable de leur gêne d'être originelle, l'homme se faisant le complice pervers du mal dont il est né.

Mais l'amour seul a le pouvoir de déchirer l'être et de le rendre infiniment vulnérable. C'est à l'intérieur d'eux-mêmes que l'amant ou l'amante sont blessés, car l'amour livre l'accès de la forteresse d'eux-mêmes à

l'Autre, qui a le pouvoir d'y porter le mal et la souffrance.

L'Autre n'est même pas libre de ne pas les faire souffrir. Son geste le plus fortuit peut être un coup terrible. S'il ne confirme pas à l'amante l'union après laquelle elle court, éperdue, elle y voit la marque d'une séparation, d'un rejet qui lui sont un arrachement ; elle se trouve comme tranchée d'elle-même, car elle ne peut plus être qu'unie avec son amant, si bien qu'elle est soumise à une lettre, à un coup de téléphone, à un sourire, à un regard, qu'un silence même peut l'atteindre brutalement en son cœur, et que l'aimé n'a loisir de rien faire d'innocent, puisque son moindre mouvement est doté pour l'amante d'une effroyable force destructrice. Le mystère de l'Autre s'affirme ici dans toute son horreur. Son bonheur et son repos tout entier aux mains de l'aimé, l'amante n'a aucun pouvoir sur celui-ci, elle n'en a même pas connaissance. Parce que l'Autre est l'autre, gardé par la mort qui l'entoure et qui nous sépare de lui, il reste à jamais inconnaissable. Prise de vertige devant les coulisses sans fond qui peuvent s'étendre derrière un battement de cils, l'amante, lancinée par le désir violent et désespéré de pénétrer le secret de l'aimé, ne connaît plus que la torture du doute. Tel est le fruit de la complicité sinistre de l'amour et de son ignoble mère, la mort, le produit de cet inceste qui nous a engendrés pour notre perte, et qui, d'écho en écho, se répercute dans un hululement triste jusqu'aux confins de nous-mêmes.

Que l'Autre soit indéchiffrable est un mal d'autant plus dévastateur qu'il remet en question l'instant de l'union lui-même. La féroce, la corrosive incertitude remonte en effet jusqu'à ce dernier. Pour qu'il dure, il faut que l'aimé meure et que l'amante meure avec lui. Alors, plus de défaillance, plus de séparation, plus de tromperie possible ; l'atroce mystère de l'Autre est enfin surmonté. Deux fusionnent dans l'absolu du vide.

Sortant du mélange infect d'être et de néant où il traînait une existence bâtarde, l'amour s'accomplit enfin dans le triomphe de la mort. Je l'ai dit ailleurs : les seuls amants heureux sont ceux qui meurent ensemble.

Mais, en même temps que la mort le sanctionne, toujours soumis à sa nature monstrueuse, l'amour, acte de vie par excellence, reste la tentative désespérée d'augmenter l'être, et répugne par-dessus tout à se confirmer en s'anéantissant. Loin de songer à se suicider de concert, on voit d'abord les amants qui s'aiment sourire, donner, pardonner, manifester de mille façons l'exubérance de la vie qui soudain s'est multipliée en eux ; c'est une euphorie, une joie à l'ombre de laquelle la mort, insidieusement tapie dans l'amour, accomplit en secret sa besogne corruptrice.

Elle le fait en sourdine et, semblerait-il, contre elle-même, mais elle s'assure en fait une victoire plus longue, et plus exquisément délétère. La disparité qu'elle met entre les êtres oblige toujours l'un à aimer plus que l'autre ; les amants n'atteignent presque jamais ensemble cette harmonie très juste et infiniment délicate où ils désirent s'abolir dans le même moment, pour sauvegarder, en l'engloutissant, leur fragile perfection. Mais, dès lors qu'ils survivent à leur certitude, la mort, qui a épargné leur vie, rendant leur amour à la multiplicité défectueuse, le voue à une lente décomposition, où elle goûte de traînantes délices. Tandis que s'éteignent les dernières lueurs de leur éblouissement, établie entre les amants et les écartant l'un de l'autre, elle fait craindre à chacun d'avoir été la dupe d'une illusion et, face à face, obtenant qu'ils se regardent sans se comprendre, elle les plonge dans l'abîme de l'incertitude. Comment savoir ce qui se passait dans le cœur de l'Autre, dans le cœur irréductible de l'Autre, à l'instant où on pouvait croire qu'il s'épanchait vers soi ? Peut-on se fier à une parole ? Peut-on lire dans un regard ? Tous les signes

sont trompeurs. La vérité, qu'on s'était flatté de tenir, reste l'inaccessible, l'intuition qu'on avait pensé en avoir pouvait être mensongère. Aucun véhicule pour franchir cette distance infranchissable et nulle : l'altérité des êtres. Enlacés, les amants restent deux univers étrangers, seuls leurs corps se rencontrent ; eux-mêmes, il n'est pas même certain qu'ils s'aperçoivent.

L'acte d'amour lui-même ne suffit pas à convaincre. Lui, qui paraissait sceller et achever l'amour, qui paraissait en être l'éclatante, l'indéniable confirmation, voici qu'un doute se jette sur lui, rétrospectif, mais infiniment pernicieux, doute issu du dernier cercle de l'enfer, de la dernière note de son rire le plus démoniaque, pour faire du seul instant de délivrance l'instant générateur des plus profondes souffrances. Car, sitôt l'étreinte déliée, l'amant s'enfuit en lui-même à une distance sidérale de l'amante, dans le monde à jamais mystérieux et terrifiant de sa propre personne. D'ailleurs, n'y était-il pas caché pendant l'étreinte elle-même ? Qui assure à l'amante angoissée que l'amant ne vient pas de la serrer dans ses bras comme une forme anonyme, sans la voir ni la connaître ? Pire, n'en évoquait-il pas une autre, précise et désirée, regrettée, peut-être, dont l'amante tenait grotesquement la place ? Quelle image habitait l'amant, quel souvenir, quel projet ? Ces embrassements où elle s'était crue glorifiée, adressés mentalement à une autre, n'étaient-ils pas l'acte par excellence qui la chassait d'elle-même, la réduisant à l'état d'enveloppe vide, de pantin ? Avait-elle jamais été moins que quand elle pensait être le plus ? Avait-elle jamais été si loin de l'amant que quand elle pensait en être le plus près ? Corrodée par l'impossibilité de savoir, voici que l'union la plus intime marque la séparation la plus grande, la solitude la plus désolée. Le doute remet l'horreur dans le rachat lui-même. Le mieux devient le pire. Pris pour le bien, il recélait le

mal et le doublait d'un mal supplémentaire, puisque, surprenant notre simplicité, il nous faisait croire qu'il nous sauvait de la malédiction quand il achevait de nous y enfoncer.

Que le seul instant de lumière ait pu être celui des plus profondes ténèbres augmente l'horreur de notre condition ; cette planche de salut perdue, nous restons plus démunis, plus désemparés qu'auparavant ; nous reposer sur elle a brisé l'habitude que nous avions de notre misère, et cette rupture nous laisse égarés. C'est un nouveau raffinement de perfidie de l'amour, une méchanceté gratuite.

Sans cet artifice, nous n'aurions connu que notre pauvreté ordinaire, mais l'amour nous élève pour nous faire sentir de toute la hauteur de notre élévation la profondeur de notre chute, dont la violence nous enfouit plus avant dans notre damnation.

Tant que l'amour ne nous a pas troublés par ses visions fastueuses, nous acceptons notre pauvreté. C'est notre condition. Elle est estropiée, souffrante, catastrophique, mais nous y sommes nés, et l'impossibilité où nous sommes d'en sortir nous contraint de nous en accommoder. Il est révoltant et tout à fait insupportable que l'éblouissement lui-même enferme cette misère, qu'il nous y engloutisse dans l'instant même où il nous persuade qu'il nous en sort, que la seule fois où nous avons pu croire au bien n'ait été qu'une expression du mal qui se moquait perversement de nous. Que ne sommes-nous restés reclus en nous-mêmes, cadenassés dans notre misère, dont l'accoutumance nous a fait adopter le parti ? Dénués, mais tranquilles, faits à notre gueuserie, une miette nous contentait, une épluchure était une fête, puisque nous n'osions même pas rêver d'une table de bistrot. Mais l'amour nous a conviés au banquet des dieux, il a fait briller sous nos yeux des nourritures célestes, des cuves de miel, des pyramides de fruits

s'élevant sur des plats de vermeil, et, quand nous avons voulu porter les cerises à notre bouche, nous avons découvert qu'elles n'étaient qu'une illusion de l'œil, qui déguisait en pulpe de l'été nos radis noirs habituels. Jamais nous ne les trouvâmes si amers. Fallait-il nous faire voir le couvert dressé de l'Olympe ? Fallait-il contempler l'éclat du cristal sur des nappes brodées et des plats regorgeant de nourritures exquises ? N'étions-nous pas plus heureux avant de les avoir vus ? Il y a une méchanceté fielleuse à nous les avoir montrés, le relent d'une farce de démons qui, pour s'amuser de nous, nous font jouer les clowns tristes après une beuverie. Il fallait nous laisser dans nos terrains vagues, parmi les détritus auxquels nous étions faits. Nous mangions des racines, nous ne voyions plus nos difformités qui étaient notre paysage quotidien. Hébétés, nous dormions dans la boue, nous étions rassasiés, c'était le bonheur. Mais l'amour est venu troubler notre stupeur de loqueteux satisfaits. Privé de ce reste de compassion qui gît au fond du cœur du plus féroce tyran, parce qu'il demeure un homme, il a offert à nos regards des splendeurs interdites et, depuis, nos guenilles sont devenues des guenilles, la boue s'est transformée en boue, les rognures se sont faites rognures, fonds de poubelle qu'on ne donnerait pas à un chien. Il est juste de dire à Dieu : « Pardonnez-nous nos offenses, comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés. » L'exemple de la clémence et de la compassion est en bas ; au ciel, il n'y a qu'indifférence ou cruauté.

Mais je m'emporte et m'obstine. L'amertume et le regret d'avoir pu être bernée dans le seul instant d'intelligence de l'Autre, je dirais presque d'intelligence de toutes choses, puisque cette compréhension est le dépassement de notre déchéance, n'est pas le mal unique. Restent tous les autres instants, chacun aussi amer, chacun aussi inquiet, car chacun rapporte l'inter-

rogation qui renaît au cœur de l'amante comme les vagues de la mer : « Que pense-t-il ? Que ressent-il ? Dit-il la vérité ? »

L'irrémédiable étrangeté de l'Autre, qui est l'essence même du mal, sa forme génitrice, ne se maintient pas toujours dans sa pureté ; elle se replie et s'enroule sur elle-même pour multiplier ses maléfices et nous prendre dans un nouveau cercle, encore plus étroit et terrible. Elle devient le mensonge, piège toujours ouvert et prêt à se rabattre sur nous. Que l'Autre puisse mentir lui aussi est proprement infernal.

Quand nous mentons nous-mêmes, en effet, nous savons où se trouve la vérité, et, du fond de notre mensonge, nous voyons le monde s'organiser harmonieusement autour de lui. Nous ne pensons pas faire violence à l'ordre, les choses restent à leur place, il suffit d'un détail qu'il nous appartient de dévoiler pour corriger le faible abus de perspective que nous leur avons fait subir. Je parle du sentiment que nous éprouvons du fond de notre mensonge, de la tranquillité que nous y goûtons. Mais que l'Autre jouisse, comme nous, de la faculté de changer la face des choses et de se dérober dans le pli qu'il leur imprime à l'aide d'un mot, d'un geste, est une nouvelle forme du mal, grimaçante, son avant-poste. Égarés, errant en aveugle dans un paysage familier que ce glissement a modifié de fond en comble, pris d'épouvante et voulant fuir la catastrophe, rien ne nous montre le chemin sauveur qui mène vers l'Autre : ce dernier s'est évanoui par maléfice. Car il nous échappe par le mensonge et se barricade en lui-même, inexpugnable, quand nous voudrions être confondus avec lui, indissolublement. Mais lui, à l'abri derrière son mensonge, présent que d'apparence, il est ailleurs, dans son pays natal, secret, qui n'est reporté sur aucune carte et d'où nous sommes bannis. A nos côtés, sa main dans la nôtre, il reste aussi exotique que l'empereur de Chine.

Rien ne paraît de ses voyages intérieurs, rien ne marque ses joies réelles ou ses peines véritables, le mensonge dans sa souplesse parfaite s'étend et s'applique au visage de menteur lui-même, qui ment dans ses traits, et nous montre un ange là où se cache un démon. L'Autre déjà si distant, l'Autre déjà si fermé, par le mensonge s'entoure d'une muraille supplémentaire, transparente, impalpable, d'autant plus résistante qu'on se heurte à elle sans le savoir, nous ôtant toute chance de l'attaquer et de l'abattre. Le mensonge relève de la mort, il est une des formes qu'elle prend pour ajouter à l'écart qu'elle met entre les êtres et le rendre encore plus infranchissable. Il est maudit comme est maudit tout ce qui appartient à la mort, qui ne soit le pur néant en lequel repose toute sérénité, par l'absolu de l'absence. On conçoit qu'il éveille des impulsions de mort, de meurtre. Il faut tuer l'Autre pour réduire cet irréductible éloignement qui le sépare de nous, ce vide où s'élève le rempart diaboliquement invisible du mensonge. Alors, seulement, sera surmontée la distance, abattue la muraille, l'Autre ne sera plus nulle part qu'en nous ; toujours égal à lui-même, il reposera sans poids dans notre souvenir jusqu'à l'oubli, nous serons son linceul et son réceptacle, il nous communiquera la paix qu'il vient d'acquérir, celle des choses enfin sorties du changement ; mais il ne sera plus rien, nous nous refermerons sur du vide, nous aurons mis le vide en nous, vertigineux jusqu'à l'écœurement.

***

L'existence du mensonge est déjà un grand tourment, les malheurs de l'amour commencent à beaucoup moins. Il suffit que le mensonge soit possible pour qu'il ajoute au mal ; l'incapacité où nous sommes de reconnaître une parole vraie d'une parole trompeuse les rend

toutes suspectes ; si l'on ne peut croire à tout, on ne peut croire à rien.

Que l'aimé nous dise qu'il nous aime, qu'il nous jure qu'il dit vrai, comment le croire ? Le moyen qu'il emploie pour nous apaiser est la source même de notre torture : les mots, qui ne servent pas moins à exprimer la pensée qu'à la dissimuler. C'est à la source des mots qu'il nous faudrait être, au point de haut mystère dans lequel, venus on ne sait d'où, ils se forment pour monter à la pensée, il nous faudrait être dans le saint des saints de l'Autre, là où jaillit son « je » qui s'ignore lui-même avant que le « moi » se penche sur lui et lui dise son nom. Il faudrait profaner l'Autre pour aimer sans angoisse, régner sur le lieu inconnu de lui-même d'où il sourd et, toute incertitude enfin dépassée, reposer immobile en son sein.

Tel devrait être l'amour s'il était conséquent. Ainsi nous ferait-il véritablement goûter aux joies qu'il nous laisse entrevoir. Mais il ne nous les montre que pour nous altérer d'elles et s'amuser ensuite à décevoir cette soif qu'il excite jusqu'à la rendre intolérable. Sans amour, l'Autre peut mener à côté de nous sa vie muette, que nous importe ? Ses maladresses ne peuvent pas nous blesser, ni ses mensonges affecter notre insensibilité. Nous souffrons tout de lui parce que rien de ce qui vient de lui ne nous fait souffrir. La patience que nous montrons à son endroit pourrait faire envie à l'aimé, mais c'est l'égalité de l'indifférence. Nous passerions impunément des années près de lui. M^me^ du Deffand disait à Pont de Veyle : « Voilà vingt ans que nous nous voyons tous les jours, c'est que nous ne nous aimons guère. » Aucun bouleversement de cœur ne peut mettre un terme à un commerce tellement anodin ; chacun reste en lui-même, heureux de n'être pas importuné par l'Autre, cherchant à s'accoutumer, dans la solitude, à ses propres maux.

Mais que l'amour donne subitement à l'Autre un relief exceptionnel, qu'il le doue du pouvoir de vous attirer vers lui, alors ses mots, ses gestes qui ne signifiaient rien, se faisant soudain marque de l'incompréhension et du rejet, deviennent autant de dards qui cuisent la surface écorchée que nous avons dite.

Fait d'une insurmontable antinomie, deux forces s'opposent en l'amour à jamais inconciliables car lui qui veut unir, il repose sur la séparation ; la multiplicité qui le rend possible fait ensemble qu'il avorte : on ne peut aimer que si l'Autre existe et que l'Autre existe fait que l'amour ne peut pas s'accomplir. Aussi bien l'amour est-il toujours malheureux, nécessairement malheureux, et sommes-nous fondés de dire qu'il est une malédiction. Le mal est dans sa nature, le vice est au plus profond de lui-même, il ne peut donner lieu qu'à des amours tarées, à des passions malades de naissance, et destinées à rien d'autre qu'à la défaite. Il contient un germe d'échec, ses manifestations sont vouées à l'inaboutissement, leur arrêt de mort est antérieur à leur éclosion, leur pourrissement précède leurs manifestations premières, leur premier signe de vie. Ce qui le pousse à être est cela même qui l'empêche d'être ; rien ne peut trancher ce dilemme, loin de susciter le bonheur dont il nous donne malicieusement l'idée, il ne provoque que bouleversements, déchirures et batailles, où périssent tous les combattants. Les forces antagonistes qui le constituent sont égales, elles ne peuvent que s'anéantir et l'entraîner dans leur catastrophe. En vain l'amour nous persuade-t-il qu'il nous unira à l'Autre. Il n'a pas vertu de franchir l'infranchissable. Après nous avoir liés sur la roue de sa contradiction, bourreau délicat, il assiste aux sursauts lents de notre agonie. Pourquoi donc, en effet, nous ferait-il subir pareil supplice si ce n'était par délectation ? Inapte à surmonter l'opposition qui est en lui, il veut

que d'autres la partagent et souffrent ses déchirements.

Fils de la mort, procréateur de mort, la mort est son royaume, il vit d'elle, et n'exerce que par elle son pouvoir. Il ne serait pas, si elle ne s'était d'abord mise entre les êtres, ouvrant cet espace inerte où il se tapit, pour faire miroiter ses pièges aux yeux des alouettes que nous sommes. Et il s'amuse, et il se rit de nous quand nous nous y laissons prendre, car c'est dans la mort que nous donnons de la tête, la mort qui nous interdit d'aller rejoindre l'Autre, dont elle fait reluire le reflet dans son eau dormante.

L'enfer n'est pas seulement en nous-mêmes. L'amour l'a mis entre les êtres, dans cet espace nul et total qui sépare l'épiderme de l'épiderme qui se presse contre lui. Que les bouches s'unissent et que les corps se mêlent, écrasée entre les langues, laminée entre les membres, la mort ductile n'en est pas moins là, infiniment plate entre les amants, épousant point par point la forme de leur étreinte.

Que l'amour endosse son habit de cour, qu'il se couvre de plumes, de perles, de brillants, son manteau ajoute à l'ombre qui couvre le monde : là où il passe les ténèbres épaississent. Ce ne sont plus que bruits de chute, de poings désespérément frappés contre des murailles sourdes, de gémissements de douleur. Sa présence à elle seule est marque de la mort. Il la rend présente, active, sensible. Quand il vient, elle monte à notre assaut et nous ligote pour mieux rire de nos gestes de fous qui tentent de desserrer l'étau qui les enserre. Elle nous enferme, elle nous séquestre, elle nous emmure et quand, désespérés, entre deux sanglots, nous laissons retomber nos poings meurtris d'avoir vainement frappé les parois obscures de nous-mêmes, suprême récompense, elle nous permet d'entendre les poings de l'Autre frapper les murs épais de sa propre cellule. Puis tout retombe dans le silence. Ainsi le veut l'amour.

JEANNINE WORMS

LE MENEU DE LOUPS

C'était dans le bas Maine, à la fin de janvier, la nuit était tombée depuis quatre heures environ. Après être sortis d'un long chemin de terre, après avoir traversé des cours entières de boue et nous être baissés sous les branches en marchant dans les feuilles pourries, nous sommes arrivés contre le mur du petit manoir.

La maison était assez haute, respectable, mais tout y semblait mort depuis longtemps, car elle était fermée, sans aucun prolongement au dehors. Entre la nuit des arbres et sa nuit de tentures, elle avait tiré ses bois. On eût dit qu'elle s'efforçait de ne pas se détacher dans l'obscurité. Cependant, d'un autre côté, nous avons découvert une lueur au disjointement d'une planche épaisse. Nous avons pu voir un homme au regard dur qui écrivait, fixant de temps à autre la flamme d'une bougie...

***

Le besoin de sortir me reprit. Par les nuits les plus noires de pluie, je quittais les miens endormis et j'errais par les chemins ruisselants, au plus profond des repaires boueux, dans les endroits où les ravages de la nuit étaient les plus marqués, là où le hibou lui-même n'osait plus crier.

Seul ? Oui. Comme une pierre dans l'étang. Seul au milieu de l'entrelacs des charroyères, des fondrières et des sentes. Mais la solitude chevauche le sang de l'homme. Elle nous est essentielle. Peut-être que les morts heureux ne sont plus seuls.

En marge des champs j'allais à l'ombre des ragoles,

contre la haie, à cette heure où nul ne reconnaît la source d'où le cresson chasse toute étoile. J'allais sans but et sans notion du temps, je vivais une sorte d'éternité, je marchais sans conscience et sans fatigue.

J'entrai même dans le bois et m'y promenai au hasard. Il me parut normal de ne pas être attaqué, quand chacun abandonne sa propre cour aux loups s'il n'est pas obligé de se trouver dehors. Et je fus à peine surpris de sentir que les loups me suivaient au lieu de sauter sur moi.

Ainsi pendant plusieurs nuits d'hiver, il y a quelques années. A la longue, leur présence m'est devenue très sensible. Quelques moments après mon arrivée, sans me retourner, je sais que les loups sont là. Il m'arrive quelquefois de voir bouger les broussailles, mais je ne sais pas combien ils sont, leur nombre grossit sans doute à mesure que nous parcourons le bois, vingt ou trente peut-être, je ne me rends pas compte de façon précise.

Quand je marche, ils me suivent à très courte distance, j'avance parmi les fougères et les ronces qui font un bruit étouffé contre le velours, les loups se faufilent, calmes, très silencieux et invisibles. Ils me sont soumis, j'en ai eu l'intuition d'abord, depuis j'en ai l'expérience. Si quelqu'un osait traverser le bois, il le ferait sans risque. Sans même soupçonner au milieu de quelles ombres il chemine, pourvu que je ne le fasse pas moi-même assaillir.

Oui, mais l'idée n'en viendrait à personne, car les loups tiennent les paysans dans un étau de peur. Et les mâtins ne sont pas empressés de se mesurer à eux. Tant qu'ils le peuvent, ils font semblant de les ignorer. Parenté inavouable, peut-être. Les loups ricanent et grincent des dents, retroussent leurs babines au cœur des noirs ronciers où l'œil ne pénètre guère.

Le soir, je suis dans une chambre en haut de la maison sans lumières, la fenêtre est ouverte, le vent arrive avec des cris de chouettes. Nous nous enfonçons dans la terre,

et la campagne s'étend pour la nuit, froide, bleue et brune, brumeuse dans les bas-fonds. Avec tous ses chemins ouverts, la campagne disponible. La campagne pour moi seul. Pendant toute la journée, je suis un homme respecté, la nuit je règne.

L'appel des champs profonds, des prairies et du bois hérissé, me comble tellement que je dois sortir.

Quand il n'y a pas de lune, après avoir caché ma chemise de soie blanche sous une vieille veste de chasse, vers minuit moins le quart environ, je traverse la maison, sans bruit et sans bougie. Je termine par la cave, qui est une pièce longue, en appentis contre le mur. Il y a toujours là une forte odeur de moisi due aux pommes de terre et à l'humidité sous les champelures. Parfois deux ou trois lapins échappés se promènent sous les barriques. Et des rats, bien sûr, nous en avons trouvé, plusieurs fois, noyés dans le seau de petit-lait. Le plafond de cette cave est très bas et, comme elle ne reçoit la lumière nocturne que par une petite lucarne encombrée de lierre, j'ai beau connaître les lieux, il m'arrive de me frotter l'oreille aux chiffons charbonneux enveloppant une andouille. Le pire de tout est le baiser froid d'une peau de lapin fraîchement tendue à l'envers.

La porte est basse, avec un loquet branlant, je la soulève un peu pour qu'elle ne grince pas sur ses gonds, elle me sépare de ma vie connue. Passé cette porte, je dois me découvrir moi-même. Je fais partie de la nuit, je ne la crains pas et je sais que personne ne peut me découvrir. Je suis comme l'ombre, je suis celui qui observe les autres.

Je sens ma puissance, elle serpente, elle se dresse et retombe, je n'en atteins pas les limites. Mes pas me portent au bois, tout naturellement. Je connais les arbres sur lesquels les corbeaux croassent sourdement dans leurs rêves et se déplacent les uns au-dessus des autres, comme les agitations de quelque noir intestin,

au plus épais de ce bois. Les loups me flairent et me suivent, je suis comme un prophète qui entraîne la masse toujours grandissante des convertis. Alors je ne me vois pas, mais j'ai l'impression d'avoir un regard si dur pour percer la nuit que je casserais une branche de chêne rien qu'en la fixant. Les loups ne hurlent pas pour faire craquer les cœurs, je n'ai même jamais vu briller leurs yeux quand ils attendent derrière moi. A part les bruits de vent dans les branches, le cri d'une hulotte, c'est un silence chargé de pouvoir que peut respirer avec crainte celui qui s'est attardé.

J'ai l'ivresse de ma force quand je tiens cette meute de démons, il me suffit d'ouvrir la main pour jeter le sang au visage de celui qui passe. Avec les loups, je perce la campagne de part en part, leur fourrure est épaisse, ils courent droit au travers des haies.

Pour les lancer hors du bois, il suffit de les amener à la lisière la plus proche du but et de les « affouer ». Cette horde terreuse, rapide, les flancs creux, franchit comme le vent les plus longues prairies. Elle encercle, attaque comme de mauvaises dents la biqueterie et ses occupants, les vieux dont les os poussiéreux craquent sous la mâchoire des loups comme une brindille l'hiver sous votre sabot. Les fagots bouleversés et le chien bien mordu, ils mélangent les plumes de la volaille et celle des couettes rouges d'où ils tirent les paysans à demi habillés par de grosses chemises.

Tout est ouvert, tombé, enfui... le jour trouve la biqueterie comme un pot cassé, et le premier vent gris pousse plus loin l'odeur des loups crasseux.

A cette heure-là, je dors. Tout le monde sait qu'au château le bourgeois ne pousse ses volets qu'au milieu de la matinée.

Le dimanche, les paysans réunis au bourg pour la messe parlent entre eux des attaques de loups. Les coups semblent tomber toujours sur ceux auxquels on connaît

de mauvais litiges. Et les victimes se sentent assez coupables pour ne pas maudire le hasard et pour se croire, au contraire, visées par celui auquel elles ont nui; il leur a envoyé les loups.

De peur qu'il ne soit trop vivant, jamais les gens ne parlent de celui qui, peut-être, conduit les loups. Mais ils sont vassaux par avance d'un être entaché de mystère. Chacun en cheminant trouve un sorcier dans la terre de ses craintes sans avoir besoin de fouiller beaucoup. Et chacun, peu à peu, se sent pris par l'envie de retourner ses hardes et de les secouer.

Hier soir j'ai chassé le renard dans les jachères couvertes de genêts. Je suis arrivé à la ferme de Morbrebis quand les hommes revenaient de couper des fagots et plantaient leur serpe derrière la porte de la remise. Je suis entré avec eux à la maison, elle n'était éclairée que par le feu sous la marmite. Et, m'étant assis au bout de la bancelle, je regardais sur trois hommes et deux femmes, les têtes sans âge, sourdes et dures. Ils ont peut-être mangé des glands et des racines. Je regardais leurs mains égrenant le pain de sarrasin dans les écuelles de terre. Et je pensais que j'aurais pu faire pâlir ces visages colorés par le feu, faire trembler ces mains au-dessus de la table, en leur disant que « les loups », c'est moi! A droite du buffet de chêne orné d'assiettes en étain, est accroché au mur le fléau en bois de néflier, en cuir et peau d'anguille; ni jeune ni vieux ne l'aurait arraché pour me lacérer et me jeter dehors. Il se serait passé un bien long silence avant que l'un d'eux ne me dise un mot, ils auraient seulement tremblé. Pourtant, ils ne m'auraient même pas cru. Ceux-là sont braves d'ailleurs, je les laisse dormir.

Maintenant il est onze heures et demie, que font les loups épars dans les épines ? Aucun ne hurle jamais pour les rallier, dans notre région. Ils trottent et ne m'attendent même pas, mais moi je les sens, leur désœuvrement me

piétine les mains. Les loups fainéants, les loups peureux se sont levés, ils marchent dans les fossés et leur attente vide me tire vers le bois. Mes yeux couleur de cidre sous les cheveux noirs fouillent déjà la nuit. Je serre entre mes doigts les poils dressés sur le dos des loups, je suis immense et tire à moi la force de toutes ces griffes cassées, de toutes ces dents. Je tire derrière moi, dans l'obscurité totale, cette scie d'acier. Je sens déjà vulnérable cette odeur de ferme, de bois brûlé, de plumes ébouillantées. Je suis la volonté dont a besoin le regard fuyant des loups. Je suis l'unité de ces flammes noires qui hantent le grand triangle du bois. Les loups dont l'échine se baisse dans chaque repli de l'ombre, les loups pendus à la gorge molle de la ferme. Les loups... Il est minuit moins un quart...

***

Abandonnant notre position contre la fenêtre, nous nous sommes cachés un moment derrière de gros tas de feuilles mortes, sous les arbres très bas qui bordent la terrasse du manoir. La lumière s'est éteinte à la fente du volet et nous avons contourné la maison, un peu, mais dans l'opacité de la nuit nous n'avons vu aucune porte, nous n'avons entendu aucun pas.

Le lendemain, après avoir dormi dans un grenier à foin, il était peut-être dix heures quand nous quittions la contrée. Dans un chemin large, nous avons trouvé trois chasseurs portant un corps d'homme, ils nous ont croisés. J'ai eu le temps de reconnaître les vêtements de velours brun, la chemise fine, un visage d'une trentaine d'années, souillé comme la chemise de sang et de terre, la gorge était arrachée.

Derrière nous le cortège s'éloignait déjà, fermé par deux chiens de chasse, dociles, la tête basse, indifférents.

JEAN-LOUP TRASSARD

MENSONGE ROMANTIQUE ET VÉRITÉ ROMANESQUE

Je veux, Sancho, que tu saches que le fameux Amadis de Gaule fut un des plus parfaits chevaliers errants. Mais que dis-je un des plus parfaits ? Il faut dire le seul, le premier, l'unique, le maître et le seigneur de tous ceux qu'il y eut en ce monde.... Je dis... que, quand quelque peintre se veut rendre fameux en son art, il tâche d'imiter les originaux des plus excellents maîtres qu'il sait ; et la même règle sert pour la plupart des métiers ou exercices d'importance qui servent à l'ornement des républiques ; et ainsi le doit faire et le fait celui qui veut acquérir le nom de prudent et de patient, en imitant Ulysse, en la personne duquel et en ses travaux Homère nous peint au vif un portrait de prudence et de patience, comme aussi Virgile, en la personne d'Énée, nous a montré la valeur d'un fils pieux et la sagacité d'un capitaine vaillant et entendu, ne les dépeignant ni les découvrant tels qu'ils étaient, mais tels qu'ils devaient être pour servir d'exemple de vertu aux siècles à venir. De la même sorte Amadis fut le nord, l'étoile, le soleil des vaillants et amoureux chevaliers, et nous devons l'imiter, nous autres qui combattons sous la bannière de l'amour et de la chevalerie. Ainsi donc, j'estime, Sancho, mon ami, que le chevalier errant qui l'imitera le mieux sera le plus proche d'atteindre à la perfection de la chevalerie [1].

1. Toutes les citations de Cervantes, Stendhal, sont empruntées aux éditions de la Pléiade.

Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne ou semble lui désigner le modèle de toute chevalerie. Nous appellerons ce modèle le *médiateur* du désir. L'existence chevaleresque est l'*imitation* d'Amadis au sens où l'existence du Chrétien est l'imitation de Jésus-Christ.

Dans la plupart des œuvres de fiction, les personnages désirent plus simplement que Don Quichotte. Il n'y a pas de médiateur. Il n'y a que le sujet et l'objet. Si la « nature » de l'objet passionnant ne suffit pas à rendre compte du désir, on se tourne vers le sujet passionné. On fait sa « psychologie » ou l'on invoque sa « liberté ». Le désir est toujours passionné. On peut toujours le représenter par une simple ligne droite qui relie le sujet à l'objet.

La ligne droite est présente dans le désir de Don Quichotte, mais elle n'est pas essentielle. Le médiateur est situé au-dessus de cette ligne ; il rayonne à la fois vers le sujet et l'objet. La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle. Don Quichotte, Amadis et le moulin à vent occupent chacun un sommet de ce triangle. L'objet change avec chaque « aventure », mais le triangle demeure. Le plat à barbe ou les marionnettes remplacent les moulins à vent, mais Amadis est toujours là.

Don Quichotte est la victime exemplaire du désir triangulaire dans le roman de Cervantes, mais il est loin d'être la seule. Le plus atteint après lui est l'écuyer Sancho Pança. Certains désirs de Sancho sont encore bien à lui, ceux qu'éveille, par exemple, la vue d'un morceau de fromage ou d'une outre de vin. Mais Sancho, depuis qu'il fréquente Don Quichotte, a d'autres ambitions que celle d'emplir son estomac. Il rêve d'une « île »

dont il sera gouverneur, il veut un titre de duchesse pour sa fille. Ces désirs-là ne sont pas spontanés. C'est Don Quichotte qui les a suggérés à Sancho.

La suggestion est orale et non plus littéraire. Mais cette différence importe peu. Ces nouveaux désirs forment un nouveau triangle dont l'île fabuleuse, Don Quichotte et Sancho occupent les sommets. Don Quichotte est le médiateur de Sancho.

Les lecteurs romantiques opposaient Don Quichotte « l'idéaliste » à Sancho « le réaliste ». Cette opposition n'est pas essentielle. Aux yeux de Cervantes, les analogies entre les deux héros sont plus intéressantes encore que leurs différences. Sancho n'est pas moins « fou » que Don Quichotte, mais sa folie est plus localisée. Dès que l'influence du médiateur se fait sentir, le valet ne vaut pas mieux que le maître. Les effets du désir triangulaire sont les mêmes chez les deux personnages : le sens du réel est perdu, le jugement est paralysé.

La passion chevaleresque définit un désir *selon l'Autre* qui s'oppose au désir *selon Soi* de l'individu « normal ». Don Quichotte et Sancho empruntent à l'*Autre* leurs désirs en un mouvement si fondamental, si originel, qu'ils le confondent parfaitement avec la volonté d'être *Soi*.

Amadis, dira-t-on, est un personnage fabuleux. Sans doute, mais la fable n'a pas Don Quichotte pour auteur. Le médiateur est imaginaire, la médiation ne l'est pas. Derrière les désirs du héros, il y a bien la suggestion d'un tiers, l'inventeur d'Amadis, l'écrivain de chevalerie. L'œuvre de Cervantes est une longue méditation sur l'influence néfaste que peuvent exercer, les uns sur les autres, les esprits les plus sains. Don Quichotte, abstraction faite de sa chevalerie, raisonne sur toutes choses avec beaucoup de sens. Ses écrivains favoris ne sont pas fous non plus, car ils ne prennent pas leurs fictions au sérieux. L'illusion est le fruit d'un bizarre mariage entre

deux consciences lucides. La littérature chevaleresque, toujours plus répandue depuis l'invention de l'imprimerie, multiplie de façon prodigieuse les chances de fécondation.

On retrouve le désir selon l'autre et la fonction séminale de la littérature dans les romans de Flaubert. Les œuvres médiocres qu'Emma dévorait pendant sa jeunesse ont détruit en elle toute spontanéité. La jeune femme désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie.

Stendhal et Dostoïevski insistent également sur le rôle de la suggestion et de l'imitation dans la genèse du désir. Mathilde de la Mole prend ses modèles dans l'histoire de sa famille. Julien Sorel et Raskolnikov imitent Napoléon. Le *Mémorial de Sainte-Hélène* et les *Bulletins* de la Grande Armée remplacent les romans de chevalerie.

Au moment d'entrer au service des Rênal, Julien emprunte aux *Confessions* de Rousseau le désir de manger à la table des maîtres plutôt qu'à celle des valets. Ici encore nous pensons à Don Quichotte, mais les analogies sont moins frappantes que dans le cas de Flaubert. Don Quichotte et Emma Bovary sont ridicules, car leur imitation est trop littérale. Ces héros ne tiennent pas compte de la distance historique et sociale qui les sépare de leur médiateur. Julien imite Napoléon avec plus de bon sens. L'écroulement de l'Empire lui fait abandonner ses rêves de gloire militaire. Julien se fait prêtre parce qu'il est réaliste.

Dès que l'action s'engage, dans *Le Rouge et le Noir*, le vrai se substitue au faux, les êtres de chair aux fantômes, la prose à la poésie. Il ne s'agit plus de moulins à vent ni de vagabondages au clair de lune. On ne rêve plus du monde, on se lance à sa conquête. La fortune et la puissance des la Mole ne sont pas imaginaires ; tout est monnayable en billets de banque, en influence réelle sur

les hommes et sur les choses. Que reste-t-il de commun entre cet univers positif où les habiles réussissent par l'intrigue et l'univers fantastique de l'aimable Don Quichotte ?

Stendhal caractérise cet univers parisien d'un seul mot : *vanité*. Lorsqu'on cherche le don-quichottisme chez Stendhal, on s'adresse à la *passion*, c'est-à-dire à l'antithèse stendhalienne de la vanité.

La passion est particulièrement intense chez les héros des *Chroniques italiennes* ou de *La Chartreuse de Parme*. Nous retrouvons dans ces œuvres l'entêtement héroïque de Don Quichotte, son mépris des contingences, son courage à toute épreuve. Les belles âmes romantiques se reconnaissent aussi volontiers en Fabrice del Dongo qu'en Don Quichotte. Elles se persuadent aisément que ces héros sont frères. Fabrice est l'être passionné par excellence ; il se distingue par son autonomie sentimentale, par la spontanéité de ses désirs et par son indifférence absolue à l'*opinion des Autres*.

... Autonomie sentimentale, spontanéité, indifférence à l'*Autre*.... Telle est, sans aucun doute, la définition stendhalienne de l'être de passion. Cet être puise en lui-même et non pas en autrui la force de son désir. Cette définition est troublante. Elle fait de l'être de passion tout ce que Don Quichotte n'est pas. Si Don Quichotte n'est pas passionné, il faut qu'il soit vaniteux, car il n'y a point d'autre choix dans l'œuvre de Stendhal.

Cette seconde étiquette convient parfaitement au héros de Cervantes. La vanité, nous dit Stendhal, est l'impuissance à désirer spontanément. Le vaniteux est la *copie*, l'*imitation* d'autrui.

Don Quichotte être de vanité ? L'idée paraît choquante, car le romantisme nous a habitués à prendre très au sérieux ce personnage comique. Nous voyons en lui le champion de l'idéal, l'être d'exception en butte à l'hostilité d'un monde sordidement réaliste. Peut-être

faut-il oublier, tout simplement, les définitions gênantes. Presque toute la critique stendhalienne nous conseille de passer outre. Stendhal est à la mode, mais sa vanité ne l'est pas. On écrit, sur son œuvre, bien des volumes sans jamais mentionner cette irritante vanité. On ne voit, sans doute, dans ce leitmotiv du romancier, qu'une insignifiante arabesque verbale.

La vanité n'est pourtant pas dépourvue de contenu romanesque. Il ne faut pas chercher longtemps dans *Le Rouge et le Noir* pour découvrir le désir triangulaire. Stendhal nous en propose un exemple avant même que Julien ne fasse son entrée. M. de Rênal se promène avec sa femme. Il passe, majestueux mais tourmenté, entre ses murs de soutènement. Il désire faire de Julien le précepteur de ses deux fils. Mais il n'est poussé ni par l'amour du savoir ni par l'amour de sa famille. Son désir n'est pas spontané. La conversation entre les deux époux nous en révèle bientôt le mécanisme : « Le Valenod n'a pas de précepteur pour ses enfants. — Il pourrait bien nous enlever celui-là. »

M. de Rênal pense constamment à Valenod au cours de ses négociations avec le père Sorel. Il fait à ce dernier des propositions très favorables, mais le paysan rusé a une réponse géniale : « Nous trouverons mieux ailleurs. » Ces quatre mots plongent M. de Rênal dans une angoisse profonde. L'homme d'affaires est persuadé que Valenod désire lui enlever Julien. Le prix toujours plus élevé que M. de Rênal attache à son précepteur se mesure à l'intensité de ce désir imaginaire. Non content de se faire désigner son désir par autrui, il s'en fait préciser le degré de ferveur.

Le désir est un triangle comme celui de Don Quichotte. On retrouvera ce triangle toutes les fois que Stendhal parle de vanité, qu'il s'agisse d'ambition, de commerce ou d'amour. Lorsque Julien cherche à reconquérir Mathilde de la Mole, il a recours aux mêmes ruses que son père.

Il courtise la maréchale de Fervacques pour offrir à Mathilde le spectacle d'un désir portant sur lui, Julien, et pour en suggérer l'imitation à la jeune fille. Un peu d'eau suffit pour amorcer une pompe ; un peu de désir suffit pour que désire le vaniteux.

Le calcul de Julien n'est pas faux. Le désir de la maréchale réveille le désir de Mathilde. Et le triangle réapparaît. La situation est la même que dans l'épisode Rênal-Sorel. Mais Julien est moins habile que son père ; il ne parvient pas à évoquer un fantôme de désir. Il lui faut susciter un désir bien réel et passer un temps infini auprès de M^me^ de Fervacques.

Aux yeux des critiques marxistes, les structures économiques fournissent l'archétype de tous les rapports humains.

On s'étonne que ces critiques n'aient pas encore relevé l'analogie entre le maquignonnage du père Sorel et les manœuvres amoureuses de son fils. Stendhal souligne ces analogies. Et il dépasse les cas particuliers vers une vérité générale du désir qui n'a d'ailleurs rien de marxiste. C'est ce dépassement qu'expriment des termes tels que « vanité », « imitation », « copie ». On est tenté de ne voir là que de la « psychologie romanesque » assez banale. Peut-être ne perçoit-on pas encore tous les prolongements de la pensée stendhalienne.

Un rapprochement pur et simple entre Stendhal et Cervantes ne présente qu'un intérêt assez faible. L'image du triangle ne peut nous retenir durablement que si elle permet de traduire, à sa façon, la distance spirituelle prodigieuse qui sépare un Don Quichotte d'un Rênal.

On constate aisément que cette ressource est présente. Le triangle du désir, comme tous les triangles, est susceptible de métamorphoses infinies. On peut donc faire varier la distance entre le médiateur et le sujet désirant.

Cette distance est très grande dans le cas de Don Qui-

chotte. Le médiateur Amadis est extérieur à l'univers du héros. Jamais Don Quichotte ne pourra contempler son idole face à face. Mais ce malheur a sa contrepartie. Amadis ne peut pas disputer à Don Quichotte la tutelle des orphelines en détresse, il ne peut pas pourfendre à sa place les géants. Jamais le modèle ne convoite lui-même l'objet qu'il désigne à son disciple. Il ne peut pas devenir le rival de ce disciple.

Chez Stendhal, au contraire, le médiateur est descendu sur terre. C'est son désir réel ou présumé de l'*objet* qui opère la désignation. L'imitation engendre un second désir parfaitement identique au premier, un désir *concurrent*. Le médiateur ne peut donc plus jouer le rôle de modèle sans jouer celui d'obstacle. Sentinelle implacable, il nous montre la porte du paradis et il nous en refuse l'entrée d'un seul et même geste. Ne nous étonnons pas si M. de Rênal jette sur Valenod des regards bien différents de ceux que Don Quichotte élève vers Amadis.

La distance entre médiateur et sujet désirant permet de distinguer deux types fondamentaux de médiation. Nous parlerons de *médiation externe* lorsqu'il n'y a aucun contact entre les deux sphères de *possibles* dont les héros et le médiateur occupent chacun le centre. Nous parlerons de *médiation interne* lorsque ces deux sphères sont engagées plus ou moins profondément l'une dans l'autre.

Les héros de roman et les univers romanesques vont se distribuer, *grosso modo*, dans ces deux grandes catégories. Les exceptions ne manquent pas. *Don Quichotte*, par exemple, est un roman de la médiation externe, mais la médiation interne y joue aussi son rôle. Nous le verrons plus loin. Si l'on croyait, d'ailleurs, que Sancho constitue une première illustration de la médiation interne chez Cervantes, on se tromperait fort. Le maître et le valet semblent très proches l'un de l'autre, mais cette proximité est purement physique. Il faut attendre Beaumarchais pour que le valet devienne le rival de son maître. La

distance sociale et intellectuelle qui sépare Sancho de son médiateur reste infranchissable. Jamais Sancho ne désire ce que désire son maître. Il convoite les victuailles abandonnées par les moines, la bourse d'or découverte en chemin, d'autres objets encore que Don Quichotte lui abandonne sans regret. Quant à l'île fabuleuse, c'est de Don Quichotte lui-même que Sancho compte la recevoir, en fidèle vassal qui possède toutes choses au nom de son seigneur. L'harmonie entre les deux compagnons n'est presque jamais troublée.

Julien Sorel, en théorie, est aussi humble que Sancho. Mais il devient l'amant de la fière Mathilde ; il s'élève rapidement à une position brillante. Il franchit la distance qui le séparait, au début du roman, de son médiateur parisien. Ce rapprochement du médiateur définit la différence entre l'univers romanesque de Stendhal et celui de Cervantes. Entre Rênal et Valenod, entre Lucien Leuwen et les nobles de Nancy, entre Sansfin et les hobereaux de Normandie, la distance n'est jamais suffisante pour empêcher la concurrence des désirs. C'est cette concurrence qui révèle la médiation interne.

La distance entre le médiateur et le sujet désirant peut varier à l'intérieur des deux catégories fondamentales et ces variations multiplient les catégories secondaires.

Madame Bovary est un roman de la médiation externe. Jamais Emma ne rejoindra son médiateur parisien. Mais cette héroïne est moins éloignée de son médiateur que ne l'est Don Quichotte. Il faut donc placer le roman de Flaubert entre *Don Quichotte* et *Le Rouge et le Noir*. Les œuvres romanesques vont s'ordonner selon les distances décroissantes entre médiateur et sujet désirant. Nous constatons déjà que cet ordre ne se confond pas nécessairement avec l'ordre chronologique.

Le héros de la médiation externe ne cache pas son imitation. Il proclame à qui veut l'entendre la vérité de

son désir. Il vénère ouvertement son modèle et s'en déclare le disciple. Nous avons vu Don Quichotte expliquer lui-même à Sancho le rôle privilégié que joue Amadis dans son existence. Mme Bovary et Léon révèlent, eux aussi, la vérité de leurs désirs dans leurs confidences lyriques. Le parallèle entre *Don Quichotte* et *Madame Bovary* est devenu classique parce que les analogies entre les deux romans de la médiation externe sont faciles à percevoir.

Le héros de la médiation interne ne se comporte jamais comme Don Quichotte ou Emma. Le médiateur brise l'élan de ce héros et provoque son ressentiment. Le disciple n'imite plus qu'à son corps défendant un rival qui contrarie tous ses désirs. Loin de se déclarer vassal fidèle, il voue à son médiateur une haine inexpiable.

Nous éprouvons de la haine pour l'être qui nous empêche de satisfaire un désir qu'il a lui-même suggéré. Les héros de la médiation externe, Don Quichotte et Emma, ne haïssent personne, mais la haine joue un rôle capital chez le vaniteux stendhalien.

La haine est un sentiment double qui reflète les deux rôles de modèle et d'obstacle joués par le médiateur. Celui qui hait se hait lui-même à cause de la vénération que recèle sa haine. Il ne veut plus voir que l'*obstacle* dans le médiateur afin de se cacher la médiation. Le rôle secondaire d'obstacle dissimule le rôle essentiel de modèle religieusement imité.

Le sujet revendique la priorité logique et chronologique pour son propre désir. Ce n'est jamais lui, à l'entendre, qui est responsable de la concurrence, c'est le médiateur. La volonté perverse de ce médiateur paraît évidente. Le modèle est désormais un ennemi subtil et diabolique. Il veut arracher au sujet ses plus chères possessions, il veut contrecarrer ses plus hautes ambitions. La haine qu'inspire ce médiateur est une attention

passionnée, elle permet de satisfaire, secrètement, le besoin d'imiter.

L'envie, elle aussi, est un sentiment triangulaire. L'envie suppose la présence d'un sujet, d'un objet et d'un médiateur. La jalousie ne se distingue de l'envie et de la haine que par la spécification de l'objet. Lorsque nous pensons, toutefois, à la jalousie, nous ne concevons guère le médiateur que dans son rôle d'obstacle. La jalousie passe pour une simple conséquence du désir contrarié. Nous restons convaincus que le désir est spontané. Le rival n'est qu'un fâcheux, un *terzo incommodo* qui vient interrompre le tête-à-tête entre l'amant et l'aimée.

Si nous sommes assez perspicaces pour noter que le désir est toujours accompagné d'envie, que l'amour est toujours accompagné de jalousie, nous affirmons que le sujet a une « nature envieuse », ou un « tempérament jaloux ». Jamais nous ne tirons d'observations pourtant mille fois répétées les conclusions qui s'imposent ; jamais nous ne rendons au médiateur la place qui lui revient dans la genèse du désir : la première.

Dans *Les Mémoires d'un Touriste* Stendhal met ses lecteurs en garde contre les sentiments qu'il qualifie de *modernes* : « l'envie, la jalousie et la haine impuissante. » La formule stendhalienne rassemble les trois sentiments « triangulaires » ; elle les considère en dehors de tout objet particulier, de toute « nature » et de tout « tempérament ». Elle rétablit donc la hiérarchie véritable du désir ; elle rend au médiateur la place usurpée par le sujet ou l'objet. Elle dépasse le subjectivisme et l'objectivisme romantiques vers une conception « triangulaire » des relations intersubjectives. Stendhal affirme, en somme, que les conditions historiques, sous la monarchie constitutionnelle, favorisent la médiation interne.

L'objet désiré ne joue qu'un rôle secondaire dans la formation du désir, mais les préjugés objectif et subjectif

s'enracinent dans l'image que chacun se fait de ses propres désirs. Ces préjugés sont si puissants que le roman génial lui-même ne peut pas les ébranler. Nous rendons hommage au génie sans en comprendre la nature. Stendhal révèle le culte secret du vaniteux pour son médiateur.

Ce vaniteux veut toujours se persuader que son désir est inscrit dans les choses ou qu'il est l'émanation d'une subjectivité sereine, la création *ex nihilo* d'un Moi quasi divin. Le romancier nous désigne d'un clin d'œil le médiateur. Il rétablit en sous-main la hiérarchie véritable du désir tout en prétendant ajouter foi aux mauvaises raisons qu'allègue son personnage pour accréditer une hiérarchie menteuse. C'est là un des procédés constants de l'ironie stendhalienne.

Pour camoufler le rôle essentiel que joue l'*Autre* dans ses désirs, le vaniteux fait appel aux clichés de l'idéologie régnante. Derrière la dévotion, l'altruisme doucereux et l'*engagement* hypocrite des grandes dames de 1830, il n'y a pas l'élan généreux d'un être réellement prêt à se donner, mais le recours angoissé d'une vanité aux abois, le mouvement centrifuge d'un Moi impuissant à désirer par lui-même.

Dans l'univers de la médiation interne, l'imitation est d'autant plus passionnée qu'elle est plus vigoureusement niée. Don Quichotte se proclamait disciple d'Amadis et les écrivains de son temps se proclamaient disciples des Anciens. Le vaniteux romantique ne se veut plus disciple de personne. Il se persuade qu'il est infiniment *original*. Il se cache si bien toute médiation que, par un contre-sens merveilleusement révélateur, il finit par s'identifier à Don Quichotte, l'imitateur par excellence, dont il fait l'individu-modèle. Partout, au XIX^e^ siècle, la spontanéité et l'originalité se font dogme, détrônant l'imitation. Ne nous laissons pas duper, répète sans cesse Stendhal ; les individualismes bruyamment professés

cachent une forme nouvelle de copie. Les dégoûts romantiques, la haine de la société, la nostalgie du désert ne recouvrent souvent qu'un souci morbide de l'*Autre*.

Les différences spectaculaires entre un Don Quichotte et un Rênal sont donc inscrites dans la forme même du triangle. Nous ne risquons pas de confondre le don-quichottisme et la vanité stendhalienne. Notre métaphore spatiale n'impose pas aux œuvres romanesques dont nous venons de parler et dont nous parlerons plus loin une unité rigide et artificielle. Elle est si souple, au contraire, que nous pouvons nous demander quel lien subsiste encore entre les diverses catégories du désir triangulaire. A quoi bon cette géométrie si nous ne parvenons à aucune espèce d'unité, si nous ne réussissons pas à dégager une essence commune à tous les désirs triangulaires ?

Il faut chercher cette essence dans l'*illusion* qu'engendre le désir. L'imagination du sujet reste stérile tant qu'elle n'est pas fécondée par le médiateur. Le désir triangulaire est le désir *romantique*, celui qui métamorphose son objet. La littérature romantique glorifie ou déplore cette métamorphose mais elle n'en révèle jamais le mécanisme véritable. Elle en rend toujours responsable un sujet solitaire. Elle défend toujours une parthénogénèse de l'imagination. Le sujet désirant refuse obstinément de s'incliner devant ses propres dieux. Les poétiques solipsistes qui se succèdent depuis le romantisme sont une expression de ce refus.

A la différence de l'œuvre romantique, le chef-d'œuvre romanesque nous présente la vérité du désir transfigurateur. Mais cette vérité reste cachée au sein même de son dévoilement, car le lecteur projette sur l'œuvre les significations qu'il projette déjà sur le monde et, dans un cas comme dans l'autre, il parvient à « oublier » la présence du médiateur. Il apprécie le *réalisme* de l'œuvre, mais le secret de l'artiste lui échappe.

Le terme *romanesque* reflète, dans son ambiguïté, l'ignorance où nous sommes de la véritable essence romanesque. Il désigne *Don Quichotte* et il désigne les romans de chevalerie. Il peut être synonyme, ou presque, de romantique, et il peut signifier la ruine des prétentions romantiques. Nous réserverons désormais le terme *romanesque* aux œuvres qui révèlent la présence d'un médiateur aux côtés du héros. Le roman génial nous relate toujours l'échec d'une entreprise romantique.

La métamorphose de l'objet désiré a frappé Stendhal bien avant la période romanesque. Il en donne, dans *De l'Amour*, une interprétation fameuse fondée sur l'image de la *cristallisation*. Les descriptions romanesques postérieures paraissent assez fidèles à l'idéologie de 1822. Elles s'en écartent toutefois sur un point essentiel. Dans *De l'Amour*, la cristallisation nous est présentée sous le chef de la passion, c'est-à-dire du désir spontané. Toutes les grandes passions des romans contredisent ce point de vue. L'amour authentique, celui de Fabrice pour Clélia, celui que Julien finit par connaître avec Mme de Rênal, ne transfigure pas. Les qualités que cet amour découvre dans l'objet, le bonheur qu'il attend ne sont pas illusoires. L'amour-passion s'accompagne toujours d'estime, au sens cornélien du terme ; il se fonde sur un accord parfait entre la raison, la volonté et la sensibilité. La vraie Mme de Rênal est celle que désire Julien. La vraie Mathilde est celle qu'il ne désire pas. Dans le premier cas il s'agit de passion, dans le second de vanité. C'est donc la vanité qui métamorphose son objet.

Nous qualifierons de romantique le point de vue de *L'Amour*, car le médiateur reste dissimulé. Stendhal nous décrit les effets subjectifs du désir triangulaire, mais il les met au compte du désir spontané. La différence entre l'essai de 1822 et les chefs-d'œuvre romanesques est donc prodigieuse... et minime puisque la distinction entre

passion et vanité est présente dans les deux cas. Dans *De l'Amour*, le véritable critère du désir spontané est son intensité. Les désirs les plus forts sont les désirs passionnés. Les désirs de vanité sont des reflets affaiblis de désirs authentiques. La dialectique passion-vanité reste romantique et « individualiste ». Elle sert à justifier Stendhal du reproche de vanité. Elle rappelle un peu la dialectique gidienne du Moi naturel et du Moi social dans *L'Immoraliste*.

Le Stendhal dont parlent les critiques, en particulier Paul Valéry dans sa préface à *Lucien Leuwen*, est presque toujours ce Stendhal « gidien » ou « barrésien » qui est aussi le Stendhal de la jeunesse. Ce Stendhal est le précurseur des morales du désir qui prolifèrent à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle. Il nous propose un contraste entre l'être spontané qui désire intensément et le sous-homme qui désire faiblement en copiant les *Autres*.

On peut soutenir, en s'appuyant sur *Les Chroniques italiennes* et sur quelques phrases tirées des œuvres intimes, que l'opposition vanité-passion a conservé ce sens originel chez le Stendhal de la maturité. Mais ni *Les Chroniques italiennes*, ni les œuvres intimes n'appartiennent au système des grandes œuvres romanesques. Si l'on observe de près l'opération de celles-ci, on constate sans peine que la vanité y devient non seulement le désir transfigurateur, mais le désir le plus intense.

Même dans les textes de jeunesse, l'opposition vanité-passion n'a jamais été parallèle à l'opposition Fleurissoire-Lafcadio chez Gide. Stendhal affirme déjà dans *De l'Amour* que « la vanité fait naître des transports ». Il ne se dissimule donc pas complètement la force prodigieuse du désir imité. Et il n'est encore qu'au début d'une évolution qui aboutit au renversement pur et simple de la hiérarchie initiale. Plus on avance dans l'œuvre, plus la force du désir se déplace vers la vanité. C'est la vanité

qui fait souffrir Julien lorsque Mathilde se dérobe, et cette souffrance est la plus violente que ce héros ait jamais connue. Tous les désirs intenses de Julien sont des désirs de vanité. Son ambition est un sentiment triangulaire qui se nourrit de haine pour les gens en place. C'est aux maris, aux pères et aux fiancés, c'est-à-dire aux rivaux, que vont les dernières pensées de cet amant lorsqu'il pose son pied sur les échelles, ce n'est jamais à la femme qui l'attend sur le balcon. L'évolution qui fait de la vanité le désir le plus intense s'achève dans le prodigieux Sansfin de *Lamiel*, chez qui la vanité est une véritable frénésie.

Quant à la passion, elle ne commence plus, dans les grands romans, qu'avec ce *silence* dont parle Jean Prévost. Cette passion qui se tait est à peine un désir. Lorsqu'il y a vraiment désir, même chez les personnages passionnés, nous retrouvons le médiateur. Nous retrouvons le triangle du désir même chez des héros moins impurs et moins complexes que Julien. Chez Lucien Leuwen, la pensée du mythique colonel Busant de Sicile fixe sur Mme de Chasteller un désir vague, un vague désir de désirer qui eût pu tout aussi bien se poser sur une autre jeune femme de l'aristocratie nancéenne. Mme de Rênal elle-même est jalouse d'Élisa, jalouse aussi de l'inconnu dont Julien cache, sans doute, le portrait dans sa paillasse. Le tiers est toujours présent à la naissance de l'amour.

Il faut se rendre à l'évidence. Toute analyse « psychologique » chez Stendhal est analyse de vanité, c'est-à-dire révélation du désir triangulaire. La passion véritable succède à cette folie. Elle se confond avec la sérénité des sommets qu'atteignent les héros dans les moments suprêmes. La paix de l'agonie, dans *Le Rouge et le Noir*, s'oppose à l'agitation morbide de la période précédente. Fabrice et Clélia connaissent un repos bienheureux, dans la Tour Farnèse, au-dessus des désirs et de la vanité

qui les menacent toujours sans jamais les blesser.

Pourquoi Stendhal parle-t-il encore de *passion* quand le désir a disparu ? Parce que ces instants d'extase sont toujours le fruit d'une médiation féminine. La femme, chez Stendhal, peut devenir une médiatrice de paix et de sérénité après avoir été la médiatrice du désir, de l'angoisse et de la vanité. Comme chez Nerval, il ne s'agit pas tant d'une opposition entre des femmes concrètes que de deux fonctions antinomiques jouées par l'élément féminin, dans l'existence et surtout la création littéraire.

Dans les grandes œuvres, le passage de la vanité à la passion est inséparable du bonheur esthétique. La volupté créatrice l'emporte sur le désir et sur l'angoisse. Ce dépassement s'accomplit toujours sous le signe de la défunte Mathilde et comme par l'effet de son intercession. On ne peut pas comprendre la *passion* stendhalienne sans faire intervenir les problèmes de la création esthétique. Récompense suprême du roman, c'est à peine si la passion lui appartient encore. Elle échappe par le haut à un monde romanesque tout entier livré à la vanité et au désir.

La vanité est abstraite, car le monde est abstrait. Tous les désirs y sont « désirs de tête ». Les joies et surtout les souffrances ne s'enracinent pas dans les choses ; elles sont « spirituelles », mais dans un sens inférieur qu'il convient d'élucider. Le médiateur, véritable soleil factice, laisse tomber sur l'objet un rayon mystérieux. Tout l'art stendhalien vise à nous convaincre que les valeurs de vanité, noblesse, argent, puissance, réputation, ne sont concrètes qu'en apparence. C'est ce caractère abstrait qui permet de rapprocher le désir de vanité du désir de Don Quichotte. L'illusion n'est pas la même, mais il y a toujours illusion. Le désir projette autour du héros un univers de rêve. Dans les deux cas, le héros n'échappe à ses chimères qu'au moment de l'agonie. Si Julien nous paraît plus lucide que Don Quichotte, c'est parce que les

êtres qui l'entourent, à l'exception de Mme de Rênal, sont encore plus ensorcelés que lui. D'individuelle qu'elle était chez Cervantes, l'illusion s'est faite collective chez Stendhal. Le désir triangulaire est une maladie qui s'aggrave infiniment et multiplie ses ravages à mesure que le médiateur se rapproche du sujet désirant.

C'est la transfiguration de l'objet qui définit l'unité du désir triangulaire. La conscience du héros est la mère de l'imagination, mais il faut aussi un père à cet enfant, et ce père est le médiateur. Toutes les grandes œuvres romanesques nous rendent témoins de ce mariage et de cet enfantement. La formule triangulaire dégage l'unité du génie romanesque, pressentie par Marcel Proust. Elle encourage les rapprochements à un niveau qui n'est plus celui de la « critique de genre ». Elle éclaire les œuvres les unes par les autres, elle oppose sans nier, elle comprend sans détruire.

RENÉ GIRARD

POUR MÉMOIRE

I

Ma chambre ne sentait pas exactement le renfermé. Plutôt une odeur mêlée de soupe froide, de cendres de cigarettes, de crotte et de lait.

Il y avait bien, au bout de la maison, des étables auxquelles on accédait par un corridor à ciel ouvert, qui passait sous ma fenêtre. Mais leur parfum ne parvenait pas à vaincre la puanteur qui émanait de l'usine d'engrais avec ses monceaux d'os. Si j'ouvrais, la puanteur entrait ; si je fermais, j'en étais confit. Il fallait faire beaucoup de chemin pour lui échapper. A vrai dire, je ne m'en sentais délivré que très loin dans Paris, au tournant de la Muette, chaque dimanche midi.

Ma chambre, c'était un bocal d'un pas et demi de large sur trois et demi de long. Entre le lit grinçant et le fourneau rouillé, il n'y avait passage que pour une personne. Une table de bistrot aux pieds de fer contournés occupait le coin entre le fourneau et la fenêtre. Au-dessus de la table, une étagère accrochée au mur, avec quelques livres. Le mobilier se complétait par un bahut bleu-vert sombre, coincé entre le lit et le mur extérieur, où je rangeais quatre assiettes, un réchaud à alcool et quelques paquets de pâtes.

C'est dans ma chambre que se faisaient presque toutes les réunions, du moins les réunions d'apprentis. Nous y tenions dix, quinze, parfois plus ; il y en avait

sur le lit, deux rangs, sur le fourneau, sur la table ; les moins favorisés s'asseyaient par terre, en face de la porte.

Nous avions demandé asile à un charron voisin. Le charron nous avait prêté son atelier ; mais dès la première réunion, malgré toutes les promesses, les apprentis avaient démonté une brouette et brouillé les clous du bonhomme. On avait encore essayé d'une salle de café ; les apprentis, d'abord étonnés, avaient évité l'esclandre ; mais quand la patronne était venue demander ce que nous pensions boire...

Nous n'avions pas le sou ; et franchement je n'étais guère plus riche qu'eux, ce qui scandalisait la société polie du quartier. Aussi nous rabattions-nous sur ma chambre. Là, rien à voler, rien à démonter ; et les murs, jaunes en haut, vert sombre en bas, n'en étaient pas à une salissure près...

Là, nous réformions le monde. C'est-à-dire que l'apprenti, « exploité » par l'usine, jurait de s'unir à plus exploité que lui, pour d'infinies revendications. Chacun promettait en outre d'aider sa mère à porter les seaux d'eau.

Quant aux revendications et ce qu'elles signifiaient de promotion ouvrière, les plus faciles étaient déjà si compliquées pour un garçon de quinze ans, il fallait, pour les mettre en branle, faire de telles démarches dans le monde railleur des adultes, qu'elles tombaient en panne avant le premier tour de roue. Mais pour ce qui est d'aider sa mère, nom de Dieu...

Je vois encore Nico se dresser comme un jeune coq et dire : « Avec moi, ma mère n'a jamais manqué de rien ! » Pendant la guerre, ou plutôt depuis qu'il avait su marcher assez pour porter un sac, il avait approvisionné sa mère en charbon volé dans les trains, de pommes de terre volées dans les dépôts, de zinc et de cuivre qu'on pouvait revendre pour vivre. C'était sa

fierté, à Nico, d'aider son père, manœuvre et étranger, à faire vivre toute la famille, mais surtout sa gloire de jeune mâle de ne laisser sa mère manquer de rien.

On aurait eu du mal à l'atteler pour de bon dans une usine. Nous lui cherchions une place, on l'embauchait, il se mettait à la besogne ; le lendemain, le contremaître le traitait mal, Nico demandait sa paye et s'en allait. Puis il cherchait une place. Pour un jour de travail, une semaine de chômage.

Mais pas de repos, et pas de paresse ! Non. Nico, c'était une sorte de plante vivace qu'on ne met pas en pot. Un jour que les gendarmes l'avaient poursuivi jusqu'à Gonesse, lui et l'un de ses camarades, il s'était réfugié dans une ferme et se tenait, pendant que l'autre se faisait pincer, caché dans la fosse des cabinets, les deux mains agrippées à la lunette, et les jambes repliées au ras de la mélasse.

Au début, il se méfiait de moi. Il esquissait le geste de ramasser les dés quand je paraissais dans l'impasse. Et puis, un soir, je l'ai emmené au cinéma. Depuis longtemps je lui avais promis que nous irions ensemble voir *Les Raisins de la Colère*, et nous avions convenu d'un jour. C'était l'été. Nico, torse nu, jouait à la passe en pleine rue. Il cessa de jouer, s'excusa poliment auprès de ses partenaires et m'accompagna, tout en jetant sur sa peau une vague veste. Devant les ouvreuses, je n'étais pas plus embarrassé de mon acolyte que de ma soutane. Mais à peine étions-nous dans un fauteuil qu'il m'entraîna un rang plus bas, et de là encore plus bas vers l'écran : il voulait ses aises, mettre les pieds sur le dos du fauteuil de devant ; je finis par le laisser aller seul, et il se retrouva avec sa bande, sur les tout premiers bancs. Il m'a dit, à la sortie, qu'il avait trouvé bien le film, mais je suis sûr qu'il n'avait rien vu.

Ainsi de toutes mes relations avec Nico. Je l'ai laissé tel que je l'avais trouvé, vieilli seulement de quatre ans.

Je ne lui ai rien appris, pas plus qu'aux autres apprentis du quartier. Je pourrais dire de chacun d'eux ce que je dis de lui. Ils étaient de pleine masse, ils sont restés de pleine masse, n'apprenant que ce que la vie se charge d'enseigner, n'abandonnant un vice que s'il se révélait impossible, et ne devenant sages enfin que lorsqu'il n'y avait plus moyen de faire le fou.

Il aurait fallu que je vieillisse avec eux. J'aurais eu quatre-vingts ans, ils en auraient eu soixante-dix. Nous aurions parlé de la vie comme des sages...

A peine avais-je fini de prêcher pour la défense des filles (et ils m'approuvaient), que Nico prévenait : « Les gars, ce soir, il y a un pucelage à prendre ; à six heures, porte de La Chapelle. »

Un jour qu'il était plongé dans je ne sais quelle explication fort animée avec ses amis, il me prit à témoin, soudain : « Enfin, Père, si vous avez dans les mains une fille qu'est raide comme un poteau, qu'est-ce que vous faites ? » Avant que j'aie pu répondre, il précisait que ladite fille, il l'avait bel et bien dégelée à coups de ceinturon.

Une fille froide, pour lui, c'était comme un contremaître injuste : proprement insupportable.

Nico se méfiait de moi. Après tout, je n'étais qu'un petit bourgeois avec, sans doute, pas mal d'allures paysannes.

Il voulut une preuve. Ils étaient là une demi-douzaine de garçons et des filles sur un terre-plein au bord du canal, et je passais. C'était poli d'échanger quelques mots ; je m'approchai du groupe. Alors Nico se sépara et, marchant sur moi tout souriant : « On se bat ? » dit-il. Le silence se fit ; non pas hostile ; intéressé. Nous nous sommes empoignés cordialement. Naturellement, je n'avais aucun mérite à l'étendre par terre, mais il paraissait ravi que j'aie osé... en pleine rue, et devant sa compagnie...

Après tout, ce n'est peut-être pas une preuve qu'il voulait : un simple contact, façon de se serrer la main.

Ce terre-plein, qui prolonge la rue de la Liberté jusqu'au canal, ce terre-plein-là en avait vu d'autres ! Je ne parle pas des rats crevés ballonnés d'eau, amarrés à sa berge, ni des taches d'huile stagnantes, qui lui baignent les côtes, ni des boîtes de conserve qu'on jette pêle-mêle avec les bidons rouillés. Je parle des jeux. L'un d'eux avait grand succès. Il consistait à emprunter un vélo, à s'élancer depuis le bas de la côte qui menait au canal et à se laisser choir, les yeux ouverts, dans l'eau, au beau milieu des taches d'huile et des rats crevés.

Après ça Nico me présenta à son père. Plus exactement il parla de moi chez lui de telle façon qu'on ne me mette pas dehors quand il m'inviterait. Et il m'invita.

Je revois la maison, en contre-bas de deux marches, dans l'impasse. Intérieur pauvre : une table de bois, quelques chaises paillées, un poêle à trois pieds, qui sert de cuisinière. A mon arrivée, les deux grandes sœurs s'éclipsent dans la pièce à côté ; je les entends qui gloussent ; sûrement qu'elles m'épient par les fentes. La mère tisonne, va du poêle à la table ; le père est assis dans une encoignure, ruminant et tendant l'oreille. Nico fait face, bravement. Mais en me parlant, là, avec sa voix de trompette bouchée, il ne fait peut-être que braver son père, dont il a une crainte plus que révérentielle.

J'ai oublié comment le père, à la fin, s'est intéressé. Il a dit : « Avez-vous mangé ? » J'ai répondu : « Non... mais rien ne presse. » Il m'a tendu un restant de leur dîner, des noix, et m'a invité à m'asseoir.

J'étais maintenant à table, à demi tourné vers lui. Je m'intéressai à son travail. Au bout d'un moment encore, il a dit : « Mangez, si vous avez faim. » Et,

s'adressant à sa femme : « Donne-lui donc le reste de salade. » On m'a mis une assiette, une fourchette ; j'ai mangé la salade, après les noix. Ça devait l'exciter de me voir manger. Il me racontait l'usine et son travail de manœuvre, et la dureté des temps.

Jamais il ne m'a parlé de l'Espagne. C'est les femmes, d'habitude, qui parlaient de l'Espagne ; les hommes en avaient honte, comme de pleurer ; mais ils parlaient parfois de chèvres, de fromage...

Comme je finissais la salade, il semblait tout à fait réveillé. Il a encore dit à sa femme : « Des noix, de la salade, c'est pas nourrissant pour un homme... » La mère a ouvert une vieille armoire qu'il y avait là. Je la regardais faire en protestant que j'avais de quoi manger chez moi, qu'elle ne devait pas se faire de souci...

Elle fouille l'armoire, elle trouve, posé à même la planche, un morceau de viande ; elle prend aussi une poêle, y met la viande... « Dis donc, dit le père, elle n'est pas très propre ta poêle ! » La mère pose la viande à même la table, elle ramasse à terre un journal qu'elle bouchonne, elle astique la poêle, y met la viande et découvre le feu pour que ça chauffe plus vite. Le père me fit encore donner la moutarde et le poivre, et il me servit lui-même à boire.

C'est ainsi que j'ai fait connaissance avec le père de Nico.

Il m'intéressait, et pourtant je ne vois plus son visage. Quel était-il ? Visage de proscrit, lutteur à bout de souffle, lion qui ne rugit plus que dans sa tanière ; et manœuvre, pour finir... Non. Je ne revois aucun de ses traits. Je ne me souviens que de son cercueil, quelques mois plus tard ; on l'avait mis dans la chambre, à côté des lits.

J'ai gardé mémoire de très peu d'hommes de cet âge-là. Je ne les fuyais pas ; au contraire, j'ai dit qu'ils m'attiraient. Mais précisément ! Je sentais qu'auprès

d'eux j'avais, malgré ma théologie, infiniment plus à prendre qu'à donner. Proposer au père de Nico de changer le monde, j'aurais eu bonne mine : il en savait sur le monde et sa maladie plus que moi. Tout ce que j'aurais pu faire, c'était de les préparer à mourir ; mais l'idée ne m'en venait pas. Je n'avais rien à leur dire là-dessus. Du courage, ils en avaient ; de la résignation aussi (c'est plutôt moi qui n'étais pas résigné, moi qui bâtissais !) ; de l'espoir ? l'avenir que j'espérais ne les concernait plus, eux, d'aucune façon ; et quant au paradis... Je soupçonnais que ce devait être affaire entre eux et Dieu...

Je me suis réjoui de n'avoir pas été là le jour où le père de Nico est mort.

Des hommes de cet âge-là...

Mais vraiment, il y avait deux poids deux mesures, dans ce quartier. Les uns arrivaient allégrement à la soixantaine et se préparaient à fêter la retraite. D'autres, qui n'avaient que cinquante ans, en paraissaient soixante-dix : c'étaient des manœuvres, des étrangers...

Au reste, je n'avais pas à les connaître, ces hommes. On m'avait envoyé évangéliser la Jeunesse ouvrière. Nico, ça me regardait ; mais son père ?

J'avais vingt-six ans.

***

Ma chambre a toujours eu, pour moi, une importance très grande. Quand j'ai quitté celle du Landy pour habiter dans le wagon, ma vie a changé ; et elle a changé aussi quand j'ai quitté le wagon.

Je parle des chambres. A la Korkstein — l'usine près de Vienne, — la vie n'était pas dans la chambrée, elle était dans l'atelier des machines et dans la forêt viennoise. Au séminaire, le dortoir, pour moi, n'a jamais eu de sens, non plus que les cellules où j'ai dormi « en

communauté », soit au Ranelagh, dans le XVI^e^, soit à El-Beidah, dans le désert.

Mais les chambres, c'est elles qui me signifiaient ma vie.

Ainsi, au quartier du Landy, j'étais, dans cette chambre proche des étables, l'un des moines du Moyen Age, défricheurs et bâtisseurs. Seigneurs et manants m'y venaient voir ; et le travail que nous exécutions dehors avait peu d'importance à côté des pactes que nous avions d'abord conclus dedans.

Dans le wagon, déjà, je fus nomade, dépouillé de toute envie de bâtir. Il ouvrait aux deux bouts — d'un côté sur la rue, de l'autre sur le terrain vague. Les visiteurs y passaient comme l'eau sous le pont.

La cellule que j'ai eue plus tard, à Touggourt, était une vraie cellule de prisonnier, avec une lucarne, de vrais barreaux et, pour lumière, une lampe à acétylène. Là, j'ai été seul.

***

C'est dans ma chambre du Landy que j'ai connu Armand, qui m'a fait connaître Bernard, qui m'a fait connaître Lucien.

Lucien était tout un événement. Ancien légionnaire au visage hâlé, à l'odeur de musc ; le gosier éraillé et le souffle court, le poil blond, un port d'athlète, mais d'athlète miné.

Je ne sais pas s'il venait me voir chaque fois qu'il avait bu, mais je ne l'ai vu que quatre fois à jeun. Une première fois, quand Bernard me l'a amené. Lucien n'a rien dit, que bonjour, peut-être. Une autre fois, il est entré dans ma chambre, sans frapper, à deux heures du matin. Je venais de m'endormir. Il m'a dit : « Excuse-moi, je voulais voir si vraiment tu dors seul », et il est reparti. Il est revenu le lendemain, dans la journée ;

tout droit sur ses pieds, il m'a déclaré : « Le premier qui raconte des conneries sur toi, le premier qui t'emmerde, je lui casse la gueule. » J'aurais voulu le faire parler ; je lui ai demandé : « Tu as entendu des choses sur mon compte ? — Non ! Manquerait plus que ça ! » Il mentait...

La quatrième fois, c'était en plein comité fédéral. Tout à coup, dans la chambre enfumée, cette silhouette. Nous avons tous gardé le silence en le voyant. Il était en veston, couvert de poussière, la musette à l'épaule ; il se tenait courbé, comme s'il avait bu plus que son compte. De nous six, c'est moi qui le connaissais le mieux, c'est moi qui le premier suis revenu de la stupeur. J'ai dit : « Alors, Lucien, d'où viens-tu ?

— Du Havre. » Et il ne se vantait pas. Mû par je ne sais quelle bonne pensée, il était allé au Havre chercher du travail ; il n'en avait pas trouvé ; il était revenu... A pied, bien sûr : ça se voyait à ses chaussures.

Ce jour-là, il était manifestement plus qu'à jeun. Il faisait beau le voir dévorer le pain au jambon.

Il n'était pas moins étonnant quand il avait un peu bu. L'alcool le sacrait poète et parfois mystique. Je l'ai vu rééditer, sans savoir, la colère de Clovis ! Nous étions assis côte à côte sur le bord du lit, les coudes sur les cuisses. Il parlait tendrement de la misère des gens, et des siennes et des miennes. Et puis, passant d'une méditation à l'autre, il s'est mis à évoquer la Passion du Christ ; à la raconter, plutôt, avec les gestes : « ... la couronne d'épines, les clous ; un clou là, un autre clou là... » (il serrait les poings). « Ah, les salauds ! si j'avais été là, sacré nom de Dieu, comment que je te les aurais arrangés les salauds de nom de Dieu !... » Il pleurait.

Triste et déshydraté, il est descendu boire un coup. Et c'est bien ce qu'il fallait faire. Nous aurions passé la nuit à pleurer.

A cette époque-là, j'avais la visite parfois, vers une

heure du matin, d'un jeune flic qui se désennuyait ainsi de sa ronde de nuit. Entre gens d'uniforme...

Cependant, voilà que j'entends des pas sur le pavé. A la façon de monter l'escalier, je reconnais Lucien. Vite, sachant ses goûts, je vole au-devant de lui, sur le palier.

« Viens voir ! dis-je en riant, j'ai ici un flic comme tu n'as jamais vu... » Le mot « flic » ne manque pas de déclencher le déclic. Lucien tressaille. Mais il a bu ; il est prêt à croire aux fraternités miraculeuses ; et je le tire par la manche. Il entre. Nous nous regardons tous trois l'espace d'une seconde, et tous trois, en même temps, éclatons de rire.

« Et pourtant, je n'aime pas les flics ! » disait Lucien en s'en allant.

Ses visites n'ont pas toujours fini aussi heureusement. Un jour de grande tristesse, ou de lyrisme, il a glissé du lit, soudain, et s'est retrouvé par terre, étendu de son long. Ou plutôt il ne s'est plus retrouvé, car il écumait, les yeux révulsés, les poings donnant dans le fourneau et dans le fer du lit.

Il était deux heures du matin. Je suis allé réveiller quelqu'un, j'ai couru après le médecin de garde, et puis au commissariat — car le médecin voulait se faire accompagner, — et nous sommes arrivés à ma chambre, que Lucien se débattait toujours... Cette fois, j'ai prié les flics de bien vouloir rester dehors sur le palier... C'en était de vrais...

En se réveillant après la piqûre, Lucien m'a demandé : « Dis... Je n'ai cogné personne ? »

Lucien voulait-il réellement travailler — comme sa fugue au Havre m'inclinait à croire ? A-t-il voulu nous débarrasser de lui ? ou changer d'horizon ? (nous convenions que la ville ne lui valait rien). Il m'a affirmé connaître des gens, en Bretagne, à la campagne. J'ai écrit. Les gens ont répondu. Lucien est parti.

Au bout d'un mois, j'ai demandé si tout allait bien là-bas. Les gens ont encore répondu. Oui, Lucien était bien arrivé chez eux ; mais il était reparti voilà quinze jours.

Il n'y avait qu'une chaise, dans ma chambre ; ou plutôt un tabouret que je glissais sous la table quand j'avais fini d'écrire. Quand un visiteur entrait, je le priais de s'asseoir sur le bord du lit. Personne n'y trouvait à redire. Ni cette pénitente qu'un jour un bon Père m'envoya, dans l'espoir que je la sauverais de « l'abîme ». Belle fille de trente-cinq ans, que l'âge avait surprise soudain, non mariée, et vierge, et angoissée d'en être là, au bord du suicide, et au bord de toute faute et n'osant pas. Ah ! qu'elle avait donc d'affreuses tentations ! Qu'elle avait, même, esquissé de gestes ! même envers des prêtres... Et au moment où elle allait faillir, voilà qu'elle se reprenait, Dieu la préservait : elle n'osait pas... Je n'ai jamais vu, mêlés à ce point-là, désir et peur du péché, prière à Dieu et prière au diable. Jamais entendu non plus, sous prétexte de confession, un pareil invitatoire.

J'ai renvoyé la fille avec pénitence d'un chapelet ou de je ne sais quelle bonne œuvre. Mais je ne suis pas loin de croire qu'il aurait mieux valu pour elle un violenteur. Chose pour quoi on ne m'avait pas payé.

Quel vice, quelle vertu l'avait amenée à cette folie-là ? C'était pour moi un grand étonnement. Et l'explication que m'en donnait le bon Père ne me satisfaisait qu'à moitié : « C'est un tempérament déséquilibré », disait-il.

Mais qui ou quelle chose avait pu déséquilibrer le tempérament d'une fille robuste et saine ? Cette question-là, je ne me la posais pas. Je n'avais pas le temps. Au reste, la réponse était dans l'air que je respirais, diffuse, rassurante, prévenant toute angoisse :

rebaptiser la Société ; nous n'avions en tête que cela, qui répondait à tout.

Dans la rue mal éclairée, un soir, je rencontre un Nord-Africain. Il rentrait de son travail, et moi, du mien. « Salut — Bonsoir. » A peine distinguait-on les visages. Cependant, le voilà qui marche à côté de moi. Je ne comprenais pas tout ce qu'il disait, mais je n'étais pas fâché de faire connaissance. Quand nous sommes arrivés sous le réverbère devant ma porte, je me suis arrêté, pensant que nous nous quitterions là. « Voilà... Alors, bonsoir... » La lumière verte, sous la visière de la casquette, lui éclairait le bout du nez et la mâchoire. Il a levé la tête et j'ai vu ses yeux étonnés : « Quoi ? dit-il, tu aimes mieux venir chez moi ? ou je viens chez toi ? » J'ai commencé à me méfier ; mais je ne voulais ni perdre la face, ni faire de peine à cet homme. Nous sommes entrés tous deux, nous avons monté l'escalier ; et, une fois dans la chambre, comme nous ne trouvions plus soudain rien à nous dire... « Alors, quoi..., dit-il, c'est toi qui baises ? ou c'est moi qui baise ? c'est comme tu veux. » Le temps de monter l'escalier, heureusement, je m'étais préparé même à ça. Le plus doucement que j'ai pu, je lui ai expliqué que chez nous ces « choses-là » ne se faisaient pas...

Je m'en suis voulu longtemps de ce mensonge. Et aussi de ma lâcheté à me rabattre sur l'argument de la coutume (tu parles !), le premier qui m'était tombé sous la main.

Mais lui, il ne s'en payait pas, il insistait : « Alors, tu as une femme ? fallait le dire. » Je lui ai affirmé que je n'avais pas de femme non plus. « Alors quoi, ça ? » a-t-il dit, avec un geste vers moi. « Alors, c'est mort ? ça ne bouge pas ?... Montre-moi... »

Je n'ai rien montré du tout... Une demi-seconde, j'ai hésité, pour le défi; mais de m'imaginer, pour cela,

levant la soutane, m'a paru trop ridicule. Nous nous sommes dit bonsoir ; je ne l'ai jamais revu.

Si je m'attarde, comme à une rubrique de faits divers, à de menues aventures, et disparates, sans autre lien apparent que la permanence, au fil des jours, de la soutane sur ma peau, c'est que les comités fédéraux de l'A. J. C., ou les réunions de vicaires, ou encore la Communauté missionnaire dont je dépendais, voilà des sujets, tout de même, qu'on n'aborde pas sans un patient épurement de la mémoire. Ce serait trop facile de caricaturer, ou de bâtir une thèse...

... De montrer par exemple qu'il n'y a pas de science du particulier, pas plus que de politique, pas plus que d'Église. De montrer ensuite comment le prêtre — à moins de se mettre hors de la cohue — est partagé chaque jour entre les besoins des hommes avec qui il vit et les exigences de l'Église qu'il incarne...

Mais foin du catéchisme qui, par demandes et réponses, fait taire les questions !

Donc, cette nuit-là, j'ai été réveillé en plein sommeil par des sanglots sous ma fenêtre. Je me suis dressé, un peu angoissé, j'ai prêté l'oreille. C'étaient les sanglots d'une femme. Je me suis habillé en hâte. Dehors j'ai reconnu M^me^ Corniéro, une grosse dame, bouffie, qui, pour lors, ne paraissait qu'un tas, sous la lune. Elle ne me regardait pas ; elle pleurait dans ses mains, le long du mur.

Je me suis approché d'elle, les genoux tremblants sous l'effet de la surprise et de la hâte. Elle était en peignoir, les cheveux défaits. Je lui ai mis la main sur l'épaule, en lui demandant doucement ce qu'elle avait. « Mon Père, je vais me jeter au canal. » Son haleine sentait le vin ; mais ça ne me rassurait guère : je savais qu'autrefois déjà elle avait menacé d'aller se jeter au

canal, et elle y était allée ; un marinier l'avait repêchée. J'ai commencé à avoir peur ; elle me faisait ses adieux. Je lui tapotais l'épaule, je m'efforçais de l'empêcher de tomber — car l'ivresse avait rendu ses jambes incapables de soutenir l'effort supplémentaire que les soubresauts de la tête et de la poitrine demandaient.

« Ils ne veulent plus me recevoir à la maison...

— Qui ça, « ils » ?

— Tous. Mon mari, mes filles, mon garçon. Ils sont tous d'accord... Alors maintenant je vais me noyer. »

Elle n'y est pas allée ; mais ça je ne l'ai su que le lendemain. Toute la nuit, j'ai supputé les chances...

Il est vrai que, d'autres jours, c'est elle qui chassait sa fille à coups de balai ; pour une dispute. Et la fille s'en allait, se tenant aux murs afin de ne pas tomber, des coups qu'elle avait reçus, parfois jusqu'au commissariat. Une belle fille un peu forte, dix-sept ans.

Ou bien la fille s'entremettait pour réconcilier père et mère.

« Mais, maman, tu dis que tout s'arrange, sur l'oreiller...

— A mon âge, ma pauvre... » ; la mère soupirait.

Quatre ans durant, les choses en sont restées là, dans cette famille, sans amélioration, sans catastrophe non plus, que je sache — sauf cette lente dégradation que trop de misère fait aux enfants.

Au-dessus de ma petite table, j'avais accroché au mur deux rayons où je rangeais mes livres. Je possédais très peu de livres, mais j'avais mis mon point d'honneur, par pure vanité d'apôtre, à placer Gorki à côté de Koestler, Gheorghiu à côté de l'abbé Godin, un éventail littéraire fort mince, certes, mais ouvert de toute l'ouverture qui m'était permise. (Si je devais me moquer de quelqu'un, dans ce mémoire, c'est bien de moi que je me moquerais !...)

Or ma ruse réussissait — du moins chez les visiteurs qui s'intéressaient aux livres. Je vois encore l'air scandalisé de Marcel, le chef des Jeunesses communistes... Ce garçon m'avait-il cru acquis à sa cause ? Ou bien calculait-il, lui aussi, de me convertir ? (« Quoi ! tu lis ça, et ça ? »)

J'ai su depuis que ce gros sanguin, dynamique et intelligent, Marcel, s'est peu à peu embourgeoisé, et qu'en tout cas, une fois marié...

Mais, à l'époque dont je parle, il était encore plein d'œuvres et de responsabilités, qu'il partageait avec un certain Nicolas, garçon très doux, au contraire, et pâle autant que l'autre était rouge. Les deux m'ont invité, un jour, à une sortie qu'ils faisaient à la campagne. Ils étaient partis devant. Nicolas m'a attendu à la gare de Lagny et m'a guidé vers le camp.

Qu'avons-nous fait, le reste de la journée ? Rien. Que ce que font les campeurs du dimanche : respirer, promener les yeux tout autour en ignorant le nom des choses ; et discuter de la ville. Il y avait deux tentes. Il fut donc décidé que Marcel et sa fiancée dormiraient dans l'une, tandis que Nicolas et sa fiancée m'accueilleraient dans l'autre. Marcel, après tout, c'était le chef !

Quant au don Quichotte que j'étais, bravant, en plein cœur de la place ennemie, et la morale et le canon, il passa, sous cette tente à trois corps, une nuit fort paisible.

Au retour par le train, et jusque dans le métro, il m'a fallu entendre les chansons qui étaient de mode dans le camp communiste ; mais elles valaient les nôtres ; et les gars chantaient bien.

J'aurais aimé, puisqu'il s'agissait de bâtir, que les jeunes chrétiens s'associent un peu plus aux jeunes communistes. Mais les consignes, là-dessus, étaient strictes, au Mouvement.

Je revoyais Nicolas parfois, dans la rue ; je l'ai aidé à mettre les tuiles sur la maison qu'il se construisait. Et qu'est-il devenu ?

***

....

La grâce ne manquait pas, pourtant. Même au Landy elle allait à pleine rue. Mais c'était une drôle de grâce, comme les livres ne m'avaient pas appris.

Dans la cour de l'hôtel — cette cour où courait plus d'un ruisseau d'eau de vaisselle et de pissat d'homme, — le logement du fond, en face du couloir d'entrée, était occupé par Mme Jeanne, une dame osseuse, vaillante, dont l'organe vocal m'avait d'abord impressionné, un jour qu'elle plaidait, devant le tribunal de la rue, en faveur d'un des co-locataires.

Mme Jeanne partageait ses deux pièces au rez-de-chaussée avec un ami doux et taciturne, et accueillant. Pourquoi s'était-elle séparée de son mari ? Pour rester en bons termes avec lui — du moins, je suppose ; car le mari était reçu comme un frère par le couple, chaque dimanche midi.

S'il y avait une dispute, dans l'immeuble, Mme Jeanne y volait, accommodait les combattants ; si un loyer en retard, elle obtenait sursis du patron ; et elle faisait le cours de morale sur la tenue des cabinets et les ordures ménagères.

Même le patron l'écoutait.

Dans un appartement voisin, le pavé croulant formait en son milieu un cratère tel qu'on y envoyait les gosses, quand on voulait se débarrasser d'eux. Les gens avaient seulement pris la précaution de dresser, dans la cave, quelques étançons de fortune. Mme Jeanne obtint du patron que le pavage fût réparé. Il est vrai qu'on se contenta, pour cela, de couler un peu de béton sur un vieux fer de lit ...

Mais où j'admirais Mme Jeanne, c'était dans sa patience envers Mme Henriette, une voisine.

Mme Henriette était, elle aussi, séparée de son mari dont elle ne voulait absolument pas divorcer — c'est elle qui me l'a avoué un jour — parce que sa conscience de catholique... Elle logeait dans une seule pièce avec un fils de dix-sept ans et une fille d'à peine quinze. De quoi avait-elle vécu jusque-là ? Je me souviens vaguement qu'elle avait travaillé jadis ; et qu'aucun patron ne voulait plus d'elle : elle tombait malade trop souvent. Le garçon gagnait-il sa vie, seulement ? je ne sais plus. Mais je sais que la chambre où ils dormaient tous trois ne décrassait pas, et que les hommes du voisinage, trop pauvres pour se payer le bordel, faisaient antichambre dans la cour jusque tard dans la nuit...

Le fils prit, dès qu'il put, un engagement dans l'armée. Mais la fille ? Il fallait bien qu'elle reste, la fille !

Mme Jeanne disait de la mère : « C'est une vraie pourriture, la pauvre !... »

Combien de fois Mme Jeanne n'a-t-elle pas pris le balai et nettoyé de fond en comble la bauge ? Ça redonnait courage à Mme Henriette : un jour ou deux, la bauge avait l'air d'une chambre...

Et je pourrais citer encore cette vieille fille cardiaque, du Passage, qu'une jeune maman du voisinage soignait. La dame apportait son repas à la malade ; elle passait près d'elle, pour la désennuyer, des après-midi entiers, après avoir attaché, à la tête du lit et au pied, ses deux derniers enfants (elle leur donnait à déchirer de vieux journaux) ; et, les jours de grand froid, elle faisait monter la vieille fille avec qui elle partageait son lit.

Et je pourrais citer cet hôtelier nord-africain dont le couscous était réputé. Il rassemblait chaque dimanche une clientèle fort riche et assaisonnait son plat d'une note bien pimentée avec quoi il logeait et nourrissait

gratuitement une quinzaine de pauvres, pendant une semaine.

Et je pourrais citer ce Garcia, chef de la cellule communiste, lequel passait le plus clair de son dimanche à vendre le journal (il déjeunait à deux heures, à trois heures de l'après-midi, quand il avait le temps), parce qu'avec chaque client, par charité, il bavardait...

Mais qui ne sait la générosité des pauvres ? C'est devenu un proverbe avec quoi le bourgeois, chaque saison, fait pleurer le bourgeois.

Là surtout, je tiens le lyrisme pour suspect.

Comme je tiens pour suspect le zèle que nous avions, Garcia et moi, chacun de notre bord. Nous étions, tous deux, tellement autrement riches...

J'aurais aimé mettre Garcia dans son tort.

Il avait la peau blanche, et un visage fripé qui marquait cinquante ans et qui en avait vingt-cinq. Mais le tourment empreint sur ce visage, qui dans mon crâne contrastait avec, par exemple, la placidité trappiste, ce tourment-là, était-ce assez pour mettre dans son tort l'homme qui le porte ? Il avait, quand il souriait, un joli sourire...

Dans la pièce qu'il occupait, à l'hôtel, il n'y avait que sa femme, quand j'y suis allé la première fois. Et ça sentait les frites.

J'étais embarrassé. Le bruit court, sur les curés et les facteurs, qu'ils visitent les maisons quand les hommes n'y sont pas.

J'ai demandé : « Il n'est pas là ? » (Je ne savais pas son petit nom.) La femme s'impatientait entre la friture qui fumait et la table où deux couverts étaient mis. Elle m'a répondu : « Eh non ! On va encore manger du charbon... C'est toujours comme ça... » Puis, s'apercevant de ma présence : « Mais asseyez-vous donc ; il ne va pas tarder... » Je me suis assis. Je posais des

questions ; elle répondait par des morceaux de phrases.

Garcia est entré. Comme un vent frais sur les frites qui charbonnaient et sur la fumée qui nous râpait la gorge. La femme s'est illuminée. Lui, il me tapait sur l'épaule.

Je le vois encore, ses journaux sous le bras, dansant d'un pied sur l'autre, et discutant, tandis que les frites, servies, achevaient de refroidir.

Je l'attendais au tournant de la charité. « Ta femme te fait des frites, Garcia ; tu ne t'en aperçois même pas. Tu cours, tu discutes... Tu t'occupes au loin, et tu ne vois pas près de toi... »

C'est précisément à ce tournant-là qu'il m'attendait, lui. « La Classe ouvrière, c'est plus urgent que ma femme ; non ? »

Je n'avais pas de femme, moi ; je ne savais pas...

« Que le célibat du prêtre est chose sage ! » je me disais.

Un dimanche matin, avant la messe, j'ai rencontré dans le Passage l'équipe des vendeurs de journaux, et Garcia.

Le Passage, un dimanche matin, c'est comme la rue d'un village. Les gens se rasent devant la fenêtre ouverte ; et, si quelque pas résonne, en bas, sur le pavé, on voit le rasoir s'écarter et la tête émerger, à demi barbouillée de savon.

En un clin d'œil, j'ai été entouré par les vendeurs de journaux ; mais c'est Garcia qui portait la parole : « Est-ce que tu seras à la manifestation, tantôt ?

— Ça dépend pour quoi c'est faire... » J'ai demandé qu'on veuille bien m'expliquer les buts de la manifestation, et son efficacité ; j'ai dit que je voulais bien m'exposer pour une revendication précise et juste, mais pas pour une de ces démarches politiques conçues d'abord pour apporter de l'eau à un moulin qui n'était pas le mien. (Je croyais, en vérité, qu'il existe des revendications pures...)

Je ne me rappelle plus le but de cette manifestation-là ; mais je sais que j'ai refusé d'y participer. Les objectifs étaient vagues, l'efficacité douteuse... J'aurais volontiers, à l'exemple du Christ, compromis ma soutane dans la maison des pécheurs, mais, pour rien au monde, dans les légions de César. (L'idée ne me venait pas que le Christ n'avait pas porté soutane.)

Au cours de la discussion, nous sommes devenus agressifs — du moins comme des frères qui s'entraînent à la lutte. Garcia m'a dit : « On n'est pas contre ta messe ! Seulement, quand il y aura le communisme, tu verras, tu n'auras plus besoin de ta messe. »

Ça ne me plaisait pas! J'aurais préféré, à cette espèce de pitié, l'attaque franche, la persécution. Quoi ! elle ne les gênait pas plus que ça, ma messe ?

J'ai attaqué, à mon tour : « Au lieu d'aller vous faire trouer la peau pour le Parti, vous feriez mieux de vivre : ce serait plus utile... »

J'étais naïf. Garcia y est allé d'un sermon, que je n'ai vraiment compris qu'une fois rentré dans la Communauté, ce dimanche-là, quand j'ai entrepris d'en faire le conte au Père Lavaux, le Provincial.

« Vous savez, mon Père, ces gens-là sont une Église. Comme nous. Ils ont leur dogme et leur morale, leur infaillibilité, leurs martyrs. Ce garçon dont je vous parle, Garcia, rêve de donner sa vie pour le salut de ses frères ; il a son *grand soir*, comme nous notre *grand jour*... »

Moi, je l'avais persiflé, Garcia ; je lui avais dit : « Ils me font rire, tes martyrs ! quand on est mort, on est foutu, non ? »

Je m'en veux de ce persiflage. Ni Garcia, ni moi ne savions rien de ces choses.

Et Garcia voyait en moi un communiste qui s'ignore ; et je voyais en Garcia un chrétien qui s'ignore... Comédie !

... Mais sans l'Église et sans le Parti, jamais nous ne

nous serions rencontrés ; cela, nous ne le remarquions pas.

Le lendemain soir, je l'ai revu ; il rentrait du travail. « Alors, Garcia, ça s'est bien passé, cette manifestation ? » Il m'a seulement désigné, de la main, le coin supérieur de son sourcil : « Regarde ! » Il y avait une grosse bosse violette, qu'il arborait comme une croix...

Passant, un matin, devant le bistrot du *Coq faisan*, je me suis entendu héler. J'entrai. Garcia était attablé, avec trois autres, du Parti, devant un verre de blanc. Présentations. Si je me souviens, il y avait eu deux jours de congé, et les compères avaient dû passer la nuit là, discutant et sirotant ; ils avaient sommeil. La conversation est bientôt venue, naturellement, sur nos Églises respectives, faux problème auquel nous sacrifions les vrais... Et comme nous parlions de nos champions (on en vient toujours à l'argument de « l'arbre à son fruit ») j'eus l'imprudence de dire : « Regarde ton Thorez, ce fils du peuple : d'où lui viennent sa villa, ses bagnoles ? » Je disais ce que j'avais entendu dire ; mais Garcia, qui en avait entendu d'autres : « Et regarde tes évêques », dit-il. Et, bon soldat, avec son sens de la hiérarchie, il se mit à excuser là-dessus « mes » évêques et les siens — ce que je regrettais de n'avoir pas fait le premier. Puis, poursuivant son idée et prenant à témoin ses collègues et le ciel : « Mais toi, dit-il, t'es pas un con : tu perceras... Si ! Si ! crois-moi ! Pour l'instant t'es dans la merde ; mais, écoute-moi bien : tu perceras ; je te le dis. »

***

Chaque dimanche, après la messe, je m'évadais. La soutane nouée aux jambes par de grosses ficelles qui se voyaient de loin, j'enfourchais la bécane, et, dansant d'un pavé sur l'autre jusqu'à l'avenue de Paris, je ne manquais jamais de remarquer, à ce moment précis,

la puanteur du quartier, comme si c'était par le nez que devait m'entrer dans l'âme le sentiment des vacances.

J'ai dit que la puanteur ne me laissait qu'au tournant de la Muette, en haut de l'avenue Mozart. Passé l'Étoile, déjà, les rues me paraissaient d'un monde en vacances ; sur la hauteur du Trocadéro, presque un vent du large ; et rue de la Pompe, on ferait retraite, parmi les paroissiens chargés des pâtisseries du dimanche... Des gens qui ne me demandaient rien — enfin ! — à qui je n'étais pas obligé de parler... Enfin, enfin, je respirais...

Si Bibi ou Armand avaient vu dans mon âme, alors, autour de l'amour que je leur portais et qui faisait le fond de ma joie, les mille nuances qui la modifiaient...

Ils m'auraient dit : « Va-t'en avec les tiens... »

Et j'en aurais eu un grand chagrin.

Mais comment démêler tout cela ? Il faut que je retrouve le visage de mes dimanches...

En tête, il y a la messe. Messe de dix heures, célébrée dans la salle haute du patronage. L'autel se cache à demi dans une espèce d'alcôve ; et, sur les chaises, l'assistance a pris place. L'assistance, c'est Bibi, accompagné d'un ou deux garçons.

Une masse de filles — quinze, vingt peut-être — dont deux figures, Anna et Léa.

Anna, c'est la jeune sœur de Manoel ; une petite brune à la peau mate, et vive, et qui n'a peur de rien. Sa foi mène le train des filles comme la foi de Bibi pousse la horde des garçons.

Léa, la grande, la blanche, l'intellectuelle ; elle a barre sur tout ce que le quartier compte d'élégant, de délié...

La messe se dit face au peuple. Pas d'encens. Pas d'enfant de chœur non plus, parce que personne ne sait le faire. Pas d'autres cierges que les deux que la liturgie impose. Pas d'orgue et pas d'harmonium. Rien.

Aucune des fumées qui ont enivré Claudel et appelé à la foi. Rien.

Mais c'est comme une chapelle ardente — du moins pour moi qui les regarde dans le jeu de l'offertoire et de la communion, et des cadeaux qui s'échangent alors entre Ciel et Terre.

Bibi — ou Anna, ou Léa — explique les textes liturgiques. Si l'inspiration lui vient, il chante, et tout le monde chante avec lui. A l'offertoire, il fait passer dans les rangs la boîte à hosties et le plateau. Celui qui va communier prend une hostie et la pose sur le plateau en disant pour qui, pour quoi spécialement il offre cette messe.

Avant de poursuivre la liturgie, je les attends. J'attends qu'ils aient mis, là, sur la patène, leurs espérances... « Seigneur, voici Nico, qui encore un coup n'a pas de boulot... »

Il y avait fort peu de communions ; trois, quatre ; quelquefois une seule. Mais le nombre m'était égal. Je pensais qu'avec le temps...

C'était déjà beau à mes yeux, que leur vie, et, par eux, la vie du Landy, allât si loin dans leur prière. « Faites, Seigneur, qu'avec cette communion un peu de joie entre dans les taudis... » disait Bibi.

Après la messe, nous sortions dans la cour fumer une cigarette. On m'assaillait de questions sur les mystères liturgiques, sur les quelques mots que j'avais dits en guise de prône.

J'étais saoul, véritablement. Saoul du vin de messe et du jeûne eucharistique. Saoul d'avoir porté une prière lourde et que j'avais touchée de près.

(A suivre.) MICHEL LÉTURMY

LA QUESTION LA PLUS PROFONDE

III

Si les Grecs ont su élaborer une forme de question qui, depuis des millénaires, garde valeur et autorité, c'est parce qu'en elle la question la plus profonde et la question d'ensemble se saisissent et s'obscurcissent mutuellement.

Évoquons un instant le Sphinx comme question, l'homme comme réponse. L'être qui questionne est nécessairement ambigu : l'ambiguïté même questionne. L'homme, lorsqu'il s'interroge, se sent interrogé par quelque chose d'inhumain, et il se sent aux prises avec quelque chose qui n'interroge pas. Œdipe devant le Sphinx, c'est l'homme devant le non-homme. Tout le travail de la question est de conduire l'homme à la reconnaissance que, devant le Sphinx, le non-homme, il est déjà devant lui-même. La question, avec son caractère de jeu et d'énigme, compensé par son caractère menaçant, question sans sérieux appuyée par le sérieux de l'enjeu, est la question la plus profonde. La question profonde, c'est l'homme comme Sphinx, la part dangereuse, inhumaine et sacrée, qui arrête et tient arrêté devant elle, dans le face-à-face d'un instant, l'homme qui avec simplicité et avec suffisance se dit simplement homme. La réponse d'Œdipe n'est pas seulement une réponse. C'est la question même, mais qui a changé de sens. Quand le Sphinx parle, dans le langage de légèreté et de danger qui lui appartient, c'est pour donner voix à la question la plus profonde, et quand Œdipe répond, disant avec assurance le mot unique qui convient, c'est pour lui opposer l'homme comme « question de tout ». Mémorable confrontation de la question la plus profonde et de la question d'ensemble.

Nous pouvons reconnaître là quelques traits de l'une et de l'autre. La question la plus profonde est frivole et effrayante; elle est divertissante, aimable et mortelle. Elle ne s'adresse pas seulement à la tête, puisqu'elle demande davantage que la réflexion, et pourtant c'est la tête qu'elle vise : il faut lui répondre sur sa tête. Cela est immédiatement sensible. Elle est fascinante, elle règne par l'attrait de sa présence même qui est présence de quelque chose qui ne devrait pas être là — qui, en *vérité*, n'est pas là — et devant quoi l'on ne peut pas être là, demeurer, se tenir droit : présence d'une image qui vous transforme en l'énigme d'une image. La question la plus profonde est telle qu'elle ne permet pas qu'on l'entende ; on peut seulement la répéter, la réfléchir sur un plan où elle n'est pas résolue, mais dissoute, renvoyée au vide d'où elle a surgi. C'est là sa solution : elle se dissipe dans le langage même qui la comprend.

Victoire importante. En un instant, l'air se purifie. Le carrefour où s'ouvrent les voies descendant vers la perfide profondeur fait place au séjour de la souveraineté et du tranquille règne humain. Toutefois, nous connaissons la suite. La question la plus profonde a disparu, mais elle a disparu en l'homme qui la porte et en ce mot — l'homme — par lequel il lui a été répondu. Œdipe, en répondant humainement, a attiré dans la question de l'homme l'horreur même à laquelle il voulait mettre fin. Certes, il a *su* répondre, mais ce savoir n'a fait qu'affirmer son ignorance de lui-même et n'a même été possible qu'à cause de cette profonde ignorance. Œdipe sait l'homme comme question d'ensemble, parce qu'il ignore — ignorant qu'il l'ignore — l'homme comme question profonde. Il parvient d'un côté à la clarté abstraite, celle de l'esprit, mais en s'enfonçant, d'autre part, concrètement, dans l'ignorance abominable de sa profondeur. Plus tard, il se crèvera les yeux pour tenter de réconcilier clarté et obscurité, savoir et ignorance, les deux régions adverses de la question.

De cet affrontement, nous retenons qu'il y a une question à laquelle il ne suffit pas de répondre justement : si elle disparaît et s'oublie, prise au mot, ostensiblement vaincue par la maîtrise du discours, c'est alors qu'elle l'emporte.

Même quand elle se présente sous la forme claire qui semble appeler la convenance d'une réponse, nous ne pouvons lui tenir tête qu'en reconnaissant qu'elle se pose comme la question qui ne se pose pas. Manifeste, elle est encore fuyante. La fuite est sa manière privilégiée d'être présente, en ce sens qu'elle ne cesse pas de nous attirer dans un espace de fuite et d'irresponsabilité. S'interroger sur le mode profond, ce n'est donc pas s'interroger profondément, c'est fuir. Cependant, cette fuite nous met peut-être en rapport avec quelque chose d'essentiel.

*

Essayons de mieux préciser ce nouveau rapport. Questionner, c'est faire un saut dans la question. La question est cet appel à *sauter*, qui ne se laisse pas retenir dans un *résultat*. Il faut un espace libre pour sauter, il faut un sol ferme, il faut un pouvoir qui, à partir de l'immobilité sûre, change le mouvement en bond. C'est la liberté de questionner qui est saut à partir et hors de toute fermeté. Mais, dans la profondeur de la fuite où, questionnant, nous fuyons, il n'y a rien de sûr, rien de ferme. Tout est déjà rempli de notre fuite même. La fuite où nous attire la question profonde transforme l'espace de la question en une plénitude vide où, obligés de répondre sur notre tête à une question vaine, nous ne pouvons ni la saisir, ni lui échapper. Ce qui est, dans le monde de la maîtrise, de la vérité et du pouvoir, question d'ensemble, est, dans l'espace de la profondeur, question panique.

La similitude de ces mots n'est pas un simple trait de mots. Question de tout, question panique ont en effet ceci de commun : l'une et l'autre attirent « tout » dans leur jeu. Mais, par la première, le tout est égard au même (ce même qui est, par exemple, l'identité singulière de quelqu'un qui questionne) et, si elle renvoie toujours à tout, c'est toujours pour revenir au même et, finalement, réduire tout au même. Par la seconde, le tout est égard à l'autre, ne se contentant pas d'être tout, mais désignant l'autre que tout (ce qui est absolument autre et ne peut prendre place dans le tout),

affirmant donc le Tout Autre où il n'est plus de retour au même.

Cette dimension de la question profonde où, dans le tout, il n'y a plus lieu au même et qui questionne tout à partir de ce qui serait hors de tout, questionnant le « monde » à partir d'un « non-monde » où la question n'a plus valeur ni dignité ni pouvoir de question, une telle relation panique n'est nullement exceptionnelle. Elle est, au contraire, constante, elle se dérobe seulement, elle nous atteint constamment comme ce qui constamment échappe et nous laisse échapper. Dans tous les grands mouvements de masse où nous ne sommes qu'à titre de signes interchangeables, la question panique est là, nous désignant comme n'importe qui et nous privant de tout pouvoir de question. Dans une foule, notre être est celui de la fuite. Mais la foule a encore une réalité déterminée, et elle donne un sens propre à ce qui a pour mode l'impropriété et l'indétermination.

Déjà l'opinion, celle qui n'a pas de support, qu'on peut lire dans « les » journaux, mais jamais dans tel journal particulier, est plus proche du caractère panique de la question. L'opinion tranche et décide, en une parole qui ne décide pas et qui ne parle pas. Elle est tyrannique, parce que personne ne l'impose et que personne n'en répond. Ce fait qu'il n'y a pas à répondre d'elle (non parce qu'il ne se trouve pas de répondant, mais parce qu'elle ne demande qu'à être répandue, non pas affirmée, ni même exprimée) est ce qui la constitue comme question profonde jamais mise au jour. La puissance de l'opinion n'est pas dans la force de ce qu'elle dit, mais en ceci : qu'elle appartient à l'espace où tout ce qui se dit a toujours déjà été dit, continue d'être dit, ne cessera d'être dit. Ce que j'apprends par l'opinion, je l'ai nécessairement déjà entendu dire : c'est ce qui *se rapporte* et qui, à ce titre, ne demande ni auteur ni garantie ni vérification, ne souffre pas de contestation, puisque sa seule vérité, incontestable, c'est d'être rapporté dans un mouvement neutre où le rapport semble réduit à sa pure essence, pur rapport de personne et de rien.

Assurément, l'opinion n'est qu'un semblant, une caricature du rapport essentiel, ne serait-ce que parce qu'elle est un

système organisé, à partir d'instruments utilisables, organes de presse et de pression, appareils d'onde, centres de propagande, lesquels transforment en pouvoir d'action la passivité qui est son essence, en pouvoir d'affirmation sa neutralité, en pouvoir de décision l'esprit d'impuissance et d'indécision qui est son rapport avec elle-même. L'opinion ne juge pas, opine. Radicalement indisponible, puisque étrangère à toute position, elle est d'autant mieux à la disposition. Cela justifie toutes les critiques. Cependant, à ces critiques qui mettent justement en valeur l'aliénation séduisante et tranquillisante de l'opinion échappe son mouvement panique, lequel dissipe toujours à nouveau en une nullité ou indétermination inaliénable ce pouvoir en quoi tout s'aliène. Qui croit disposer de l'opinion, rapidement se perd en elle. Quelque chose de neutre et d'impersonnel est toujours en train de détruire, dans l'opinion, toute opinion. C'est le vertige de l'arrachement. Les idées plates et les banalités de langage qui lui servent de véhicule dissimulent l'enfoncement dans la profondeur, le détournement qui s'abîme dans le tourbillon de la fuite. L'opinion n'est donc jamais assez opinion (c'est précisément ce qui la caractérise). Elle se contente d'être un alibi pour elle-même. Mais le fait que, tout en n'étant qu'un semblant, elle paraisse capable de s'ouvrir pour nous donner le recul à partir de quoi nous trouverions quelque chose de plus essentiel, ce jeu d'illusion est le trait qui lui est commun avec le jeu de la question la plus profonde.

*

Dans celle-ci, il semble que, questionnant, nous questionnons plus que nous ne pouvons questionner, plus que ne le supporte le pouvoir de questionner, plus donc qu'il n'y a question. Nous n'en finirons jamais avec la question, non pas parce qu'il y a encore trop à questionner, mais parce que la question, en ce détour de la profondeur qui lui est propre — mouvement indéfini qui nous détourne d'elle et de nous —, nous met en rapport avec ce qui n'a pas de fin. Quelque chose en la question excède nécessairement le pouvoir de questionner et, pour le préciser encore, cela ne veut pas dire qu'il y a dans le monde trop de secrets qui fassent question ; c'est

plutôt le contraire. Quand le cosmos sera sans question, c'est alors, et d'une manière insupportable, que, pour le porteur de question se fera sentir l'excès du questionnement sur le pouvoir de questionner : c'est-à-dire la question comme impossibilité de questionner. Dans la question profonde questionne l'impossibilité.

Toute question véritable est ouverte sur l'ensemble des questions (l'ensemble est l'accomplissement de cette « ouverture » qui est le sens de la question). De là sa force mouvante, sa dignité, sa valeur. Mais, maintenant, nous voyons qu'il y a, en elle, plus « profondément », un détour qui détourne le questionnement de *pouvoir* être question et de se faire répondre. Ce détour est le centre de la question profonde. Le questionnement nous met en rapport avec cela qui se dérobe à toute question et excède tout pouvoir de questionner. Le questionnement est l'attrait même de ce détour. Dans le questionnement de la question profonde se montre, en se dérobant, dans le détour d'une parole, ce qui ne peut être saisi par une affirmation, ni refusé par une négation, ni élevé par l'interrogation jusqu'à la possibilité, ni rendu à l'être par une réponse. C'est la parole comme détour. Le questionnement est ce détour qui parle comme détour de parole. Et l'histoire à son tournant est comme l'accomplissement de ce mouvement de se détourner et de se dérober où, se réalisant dans son ensemble, elle se déroberait entièrement.

*

De ce détournement, le mouvement de la fuite nous donne une idée : de là que nous puissions, par ce mouvement, chercher à apprendre quelque chose sur le questionnement. L'homme fuit. Il fuit d'abord quelque chose, puis il fuit toutes choses par la force démesurée de la fuite qui transforme tout en fuite, puis lorsque celle-ci s'est saisi de tout, faisant de toutes choses ce qu'il faut également fuir et qu'on n'arrive pas à fuir, sous la répulsion qui attire, elle fait se dérober le tout dans la réalité panique de la fuite. Dans la fuite panique, ce n'est pas que tout se dénonce comme ce qui est à fuir ou impossible à fuir : c'est la catégorie même du tout — celle que porte la question d'ensemble — qui est destituée

et rendue défaillante. Nous sommes ici à la jointure où l'expérience de l'*ensemble* s'ébranle et fait place, dans l'ébranlement, à la profondeur panique.

Lorsque nous fuyons, nous ne fuyons pas chaque chose, prise une à une et l'une après l'autre, dans la perspective d'une énumération régulière et indéfinie. Chaque chose, également suspecte, s'étant effondrée dans son identité de chose, et l'ensemble des choses s'effondrant dans le glissement qui les dérobe comme ensemble, la fuite fait alors se dresser chaque chose comme si elle était toutes choses, et l'ensemble des choses, non pas comme l'ordre sûr où l'on pourrait s'abriter, ni même comme l'ordre hostile contre lequel il faut lutter, mais comme le mouvement qui dérobe et se dérobe. La fuite ne révèle donc pas seulement la réalité comme ce tout (totalité sans lacune, sans issue) qu'il faut fuir : la fuite est ce *tout même qui se dérobe* et où elle nous attire en nous repoussant. La fuite panique est ce mouvement de dérober qui se réalise comme la profondeur, c'est-à-dire comme *ensemble qui se dérobe* et à partir de quoi il n'y a plus de lieu pour se dérober. Ainsi la fuite s'accomplit-elle finalement comme impossibilité de fuir. C'est le mouvement de Phèdre :

Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale!
Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale.

La fuite est l'engendrement de l'espace sans refuge. Fuyons — cela devrait dire : cherchons un refuge ; mais cela dit : fuyons dans ce qu'il faut fuir, réfugions-nous dans la fuite qui retire tout refuge. Ou encore : là où je fuis, « je » ne fuis pas, la fuite seulement fuit, mouvement indéfini qui dérobe, se dérobe et ne laisse rien où l'on puisse se dérober. Ce mouvement est celui du détournement.

*

Ici, nous retrouverions entre la foule, la fuite (et aussi bien l'opinion), ce retournement de rapport qui est à l'œuvre dans la question profonde. Si, dans la foule, l'être est de fuite, c'est que l'appartenance à la fuite fait de l'être une foule,

une multiplicité impersonnelle, une présence sans sujet : le moi unique que je suis fait place à une pluralité toujours croissante qui m'entraîne et me dissout dans la fuite. En même temps, dans la foule fuyante, le moi vide qui s'y défait reste solitaire, sans appui, sans contour, se fuyant en chacun qui fuit, immense solitude de fuite où personne n'accompagne personne. Et toute parole alors est de fuite, précipite la fuite, ordonne toutes choses à la confusion de la fuite, parole qui en vérité ne parle pas, mais fuit celui qui parle et le fait fuir plus rapidement qu'il ne fuit.

Fuite au reste stationnaire, tranquille, et qui fait de telle époque, de tel peuple, une multiplicité sans présence, une irréalité fuyante.

Pourtant, cette immensité privée de centre, désorientée, cette dispersion immobile de mouvement, devient cela qui étrangement se retourne, si, à partir de sa profondeur, elle tend à se reconstituer comme ensemble, pouvoir d'être tout et de rassembler tout en elle, face à quelque chose d'autre qu'elle fuit. Il suffit pour cela que l'altération qu'est la fuite — cet être-autre qu'elle est — soit rejetée au dehors, incarnée et affirmée en une réalité autre, une adversité telle qu'on puisse la fuir et donc aussi la combattre (dès qu'on *peut* fuir quelque chose, on a déjà ressaisi le pouvoir de la combattre). Ce mouvement est ce qui se produit dans le renversement qui s'appelle révolte, parfois révolution. L'inorganisation malheureuse de la foule, cette immense impuissance commune qui n'est même pas d'abord vécue en commun, se retourne en exigence. C'est la dispersion même qui, en se retournant, s'affirme alors comme l'essentiel, réduisant à l'insignifiant tout pouvoir déjà organisé, suspendant toute possibilité de réorganisation et pourtant se donnant elle-même, en dehors de tout organe organisateur, comme avenir de l'*ensemble* où le tout se retient.

Retournement qui s'accomplit dans et par la parole. La parole est ce tournant. La parole est le lieu de la dispersion, dispersant et se dispersant au delà de toute mesure. C'est que la parole qui donne la fuite et se fait fuite dans la fuite, préserve, dans la fuite même, ce mouvement de dérober qui ne se contente pas de la fuite éperdue, fût-elle panique, et

garde ainsi le pouvoir de s'y dérober. De quelle sorte est ce pouvoir? La parole fuit plus vite, plus essentiellement que la fuite. Elle détient, dans le mouvement de dérober, l'essence de la fuite; c'est pourquoi elle la parle, elle la prononce. Quand, dans la fuite, quelqu'un se met à parler, c'est comme si le mouvement de dérober, tout à coup, prenait la parole, prenait forme et apparence, venait à la surface, restituait la profondeur comme *ensemble*.

Naturellement, si cette parole se pétrifie en mot d'ordre, la fuite prend simplement fin, tout rentre dans l'ordre. Mais la fuite peut aussi, tout en se maintenant comme pouvoir infini de dispersion, ressaisir en elle-même ce mouvement plus essentiel de dérober et de détourner qui prend origine dans la parole, la parole comme détour. Ce détour est irréductible aussi bien à l'affirmation qu'à la négation, à la question qu'à la réponse : il précède tous ces modes, il parle avant eux et comme se détournant de toute parole. Même si, particulièrement dans les mouvements qui se manifestent en révolte, il tend à se déterminer comme pouvoir de dire non, ce « non » qui met en cause tout pouvoir constitué, met aussi en cause le *pouvoir* de dire non, le désignant comme ce qui n'a pas son fondement dans un pouvoir, comme irréductible à tout pouvoir et, à ce titre, non fondé. Le langage est l'entente du mouvement de dérober et de détourner, il veille sur lui, il le préserve, il s'y perd, il s'y confirme. En cela, nous pressentons pourquoi la parole essentielle du détour, la poésie, est aussi parole où tourne le temps, disant le temps comme tournant, ce tournant qui tourne parfois, d'une manière visible, en révolution.

*

Concluons momentanément ces remarques : en tout temps, l'homme s'est détourné de lui-même comme question profonde, surtout lorsqu'il s'est efforcé de la saisir comme question particulière, question de Dieu, question de l'être. Aujourd'hui, c'est de l'essence même de se dérober et de se détourner qu'il semble s'approcher, en s'approchant, par la force adverse de l'exigence dialectique, de l'homme comme question d'ensemble. Mais ce qui se dérobe se dérobe pro-

fondément, et la profondeur n'est encore que l'apparence qui se dérobe. Nul ne pourrait sans inconséquence dire : l'homme *est* cela qui se dérobe, et il ne suffirait pas davantage de faire de cette affirmation une question, sous quelque forme que l'on veuille, celles-ci par exemple : l'homme appartient-il au mouvement de se dérober ? Est-ce par l'homme que l'être est ce qui se dérobe ? Ce qui se dérobe est-il l'être de l'homme, se fait-il être en l'homme ? Le questionnement profond ne trouve nullement sa mesure dans une question, même si en celle-ci c'est le mouvement de se dérober qui cherche à venir en question.

Pouvons-nous, du moins, délimiter l'expérience de ce « tour neutre » qui est à l'œuvre dans le détournement ? L'un des traits caractéristiques de cette expérience est de ne pouvoir être assumée, comme sujet à la première personne, par celui à qui elle arrive et de ne s'accomplir qu'en introduisant dans le champ de sa réalisation l'impossibilité de son accomplissement. Expérience qui, tout en échappant à toute possibilité dialectique, ne refuse pas moins de tomber sous quelque évidence, sous quelque saisie immédiate, comme elle ignore toute participation mystique. Expérience donc où les démêlés du médiat et de l'immédiat, du sujet et de l'objet, de la connaissance intuitive et de la connaissance discursive, de la relation cognitive et de la relation amoureuse, sont non pas dépassés, mais laissés de côté. La question la plus profonde est cette expérience du détournement sur le mode d'un questionnement antérieur ou étranger ou postérieur à toute question. L'homme, par la question profonde, est tourné vers cela qui détourne — et se détourne.

MAURICE BLANCHOT

CAMUS ET L'AMÉRIQUE

Camus a eu la chance, jusqu'à un certain point du moins, d'être prophète en son propre pays. Pourtant, ce serait à peine un paradoxe de dire qu'il est un grand écrivain américain plus encore que français, dans la mesure où le public fait l'auteur. Les réserves, les réticences, l'hostilité envers la personne et l'œuvre de Camus sont virtuellement inconnues de ce côté-ci de l'Atlantique. Ses ouvrages, c'est-à-dire ceux qui sont traduits (en général fort mal), se vendent partout, à bon marché, en « livres de poche ». Les étudiants se jettent sur ces textes avec une faim insatiable ; les cours, conférences, livres, articles sur Camus attirent toujours une attention sincère et immédiate. Ceci est vrai non seulement des centres universitaires, mais de tous les milieux et groupes qui gravitent autour de la culture. Ce phénomène serait déjà intéressant, mais il n'aurait rien d'extraordinaire. D'autres écrivains suscitent l'attention unanime de l'opinion contemporaine. Ce qu'il y a d'unique dans le cas de Camus, c'est la profondeur de l'attachement du public, son caractère sentimental et direct. La mort de Camus a frappé chaque être pensant ici comme une perte personnelle. Je ne parle pas des éditoriaux et des notices nécrologiques parus dans les journaux et revues. Je songe aux personnes étrangères à l'enseignement ou à la littérature, qui sont venues trouver des professeurs en pleurant, aux étudiants de ma connaissance qui ont fait vœu de jeûner plusieurs jours à l'annonce de cette disparition. Sous des plumes expertes ou inhabiles, des poèmes en l'honneur de Camus sont nés aux quatre

coins du territoire. Litanie, élégie ou balbutiement, la douleur a jailli de partout. Un continent avait la gorge serrée. Or il est patent que la mort d'aucun autre écrivain, américain ou, à plus forte raison, étranger, n'aurait jamais suscité pareille émotion, dans un pays où la littérature est une activité secondaire et fait souvent figure de parent pauvre. Point de larmes, lors du décès supposé d'Hemingway, il y a quelques années, et Faulkner disparaissant causerait moins d'émoi qu'un joueur de base-ball qui déciderait de prendre sa retraite. Dans ces conditions, pourquoi cette exceptionnelle ferveur en l'honneur du seul Camus ?

Suffisamment poussée, la réponse conduirait peut-être à une analyse et évaluation de l'ensemble de la civilisation contemporaine, telle qu'elle existe aux États-Unis. Nous nous contenterons de quelques remarques. En gros, on peut dire que Camus est le grand écrivain que la littérature américaine attendait et qui n'est pas venu. La génération de Faulkner, Dos Passos, Hemingway appartient déjà au passé et à l'histoire. Elle a valeur d'exemple et non plus de témoignage. Il se trouve que la succession est vacante. Il y a cent auteurs qui ne manquent pas de talent, mais pas d'écrivain qui s'attaque en profondeur aux problèmes de ce temps. Si les peuples heureux, dit-on, n'ont pas d'histoire, il se peut que les peuples prospères n'aient point de littérature. Quoi qu'il en soit, la prospérité n'est pas le bonheur, et ce décalage, dont les sociologues, les psychiatres ou les prêtres font ici l'expérience quotidienne, n'a trouvé ni son élucidation spirituelle ni son expression artistique. Par le tour allégorique de sa pensée, par son effort pour se cantonner dans l'universel, par sa volonté de signifier uniquement au niveau de la condition humaine, Camus, dans ses romans, offrait une image de l'homme suffisamment nue et dégagée des particularités nationales ou historiques pour être immédiatement accessible. Sartre, au contraire, dont la démarche intellectuelle et personnelle est si profondément enracinée dans un moment de la conscience — ou de la mauvaise conscience — française d'avant et d'après guerre, intrigue, irrite ou fascine les Américains ; en général, il leur reste fondamentalement

étranger. Camus présente donc, à travers la littérature, une morale, ce qui pour l'esprit anglo-saxon est souvent l'essentiel, et cette morale trouve ici sa terre d'élection. Je ne dirais pas que les Américains soient toujours sensibles à ce qu'il y a de plus profond dans la pensée de Camus, la présence du sensible, la participation vitale, la joie solaire. Ce qui plaît surtout, c'est l'aspect *Vieil Homme et la Mer* de Camus, ce qu'il retrouve d'Hemingway ou de Melville dans la lutte de l'homme au sein de l'univers et contre lui. Camus continue et explicite une morale humaniste, accentuant l'effort plus que le succès, et qui ne peut qu'aller dans le sens d'exigences puritaines restées vives, malgré le culte de la réussite et du bien-être.

Mais il y a plus. C'est en profondeur que le tragique de Camus exprime la situation américaine. Dans la polémique qui les opposa, Sartre reprocha naguère à l'auteur de *La Peste* de faire de la lutte contre le Ciel le thème central de l'activité humaine, traduisant par ce manichéisme d'une Humanité regroupée tout entière contre le Mal absolu la situation « idéale » qu'offrait le combat de la France occupée contre le nazisme, et trahissant les véritables nécessités de la lutte des hommes entre eux pour faire triompher l'humain. Or ce qui est frappant, c'est que l'allégorie de la Peste garde toute sa force dans le contexte américain, où elle semble trouver son lieu naturel. Dans une société où il n'y a pas de conflits de classes et où les conflits de race ne remettent pas un instant la structure sociale en question, où rien d'essentiel ne sépare les partis politiques ni les familles spirituelles et où enfin l'organisme collectif ne connaît ni dissidences ni déchirements réels, les hommes de bonne volonté se retrouvent automatiquement unis pour faire front contre le Mal. On supprimera la corruption municipale et le gangstérisme, on améliorera la condition des noirs, on poussera activement la lutte contre le cancer et la tuberculose. Sous des faces diverses, il s'agit du même et universel combat. Au cours d'un des nombreux « hommages à Camus » spontanément rendus un peu partout, une poétesse américaine comparait récemment Camus à un médecin et

notait que ce n'était pas par hasard que son porte-parole, Rieux, était médecin. Il y a là une remarque profonde. C'est précisément ce qu'il y a de *médical* dans l'attitude de Camus qui touche le plus vivement ici : le courage qui surmonte l'échec ultime et inévitable, l'amour quotidien des hommes tels qu'ils sont et une certaine confiance en l'homme, malgré des défauts qui ne sont jamais des tares. En somme, une morale rigoureusement séparée de la politique, ou, si l'on préfère, inséparable d'une politique qui se réduit à la morale. L'humanisme de Camus est comme la face spirituelle de la démocratie américaine.

Il est vrai que si, pour Camus, le combat humain ne peut aboutir qu'à des victoires provisoires, sans cesse remises en question, l'optimisme américain préfère d'habitude envisager un progrès lent peut-être, mais sûr, une avance unilinéaire, malgré les reculs ou les arrêts. De prime abord, il devrait y avoir là opposition entre deux vues du monde. Ce serait mal comprendre le rôle de l'écrivain ici. Il est justement chargé de donner corps et voix au tragique que la société veut officiellement ignorer, mais dont le sentiment sourd survit dans bien des consciences. Hemingway et Faulkner parlent tout haut pour ceux qui se taisent. Camus aussi, de nos jours. En effet, s'il semble exister en Amérique un divorce souvent noté entre le pays et les écrivains, ce n'est pas parce que ces derniers exprimeraient des pensées contraires à celles de leurs concitoyens, mais plutôt parce qu'ils expriment les pensées que lesdits concitoyens choisissent de se cacher à eux-mêmes. Le cas de Camus paraît confirmer cette hypothèse. Car il est pour le moins paradoxal que l'auteur le plus aimé de l'Amérique soit un agnostique, voire un athée, dans un pays où la religion est de rigueur dans toutes les manifestations publiques et fait, pour ainsi dire, partie des bonnes manières. En réalité, malgré la propagande pieuse dont on est régalé en toutes circonstances et qui s'étale jusque sur les prospectus publicitaires, l'Amérique, comme les Américains sont sans doute les seuls à ne pas le savoir, est l'un des pays les moins religieux. C'est, d'ailleurs, ce qui fait son immense force : un peuple tourné

tout entier vers cette terre et farouchement résolu à lui faire rendre tout ce qu'elle peut pour l'homme. Je serais prêt à dire que ce n'est pas *malgré* son humanisme athée, mais *à cause* de lui, que Camus est si populaire ici. Enfin se trouve exprimée noir sur blanc la morale laïque qui est au cœur de cette civilisation où la piété n'est le plus souvent qu'une pieuse fraude. Un auteur américain qui proclamerait ces peu orthodoxes vérités risquerait fort d'être ostracisé. Mais du moment que c'est un étranger et un Français qui se charge de dire ce que personne n'oserait dire ou même se dire, tout est pour le mieux — et le lointain Camus n'a que des adorateurs.

SERGE DOUBROVSKY

UNE SEULE MÉMOIRE

Il y a une forme de destin qu'on retrouve dans à peu près tous les ouvrages de Marguerite Duras. Elle a toujours été reconnaissable. Cependant, *Hiroshima mon Amour* l'a placée dans une lumière nue, tandis que deux films inspirés, l'un de *Barrage contre le Pacifique*, l'autre de *Moderato Cantabile*, l'ont voilée ou déguisée au point de lui faire perdre sa signification pour une autre, banale.

Cette forme ou cette courbe du destin s'est dessinée lentement. Nous avons pu croire ici et là qu'elle changeait de direction : mais non, c'était un avatar qui la révélait davantage. Qui, sans doute, révélait aussi l'auteur, la part de soi qu'elle acceptait de livrer au regard public. Je suppose que cela ne s'est pas fait sans lutte : que les degrés de la conscience n'ont pas été identiques et qu'ils n'ont pas correspondu toujours aux zones d'éclairement que nous découvrions nous-mêmes.

Il est arrivé encore que nous soyons distraits par une affabulation un peu forcée, en partie mécanique. De Marguerite Duras, nous connaissons plusieurs époques, plusieurs manières; non qu'elle cède vraiment à la mode ; mais sa sensibilité, son inquiétude la rendent vulnérable ; elle incline sans faute à ce qu'il y a chez autrui de sûr, de séduisant, d'efficace. Du reste elle ne borne pas son attention au plus proche. Bien avant d'autres écrivains français, elle a compris le parti qu'offrait le dialogue d'Ivy Compton-Burnett. Mais cette curiosité en éveil la détourne plus d'une fois de son propre chemin : par exemple, il me semble voir dans *Dix Heures et demie du Soir en Été* une disposition de l'espace et du temps, une scénographie empruntée à l'école.

Ainsi la vie et l'œuvre en devenir ont-elles parfois brouillé à nos yeux le dessin qu'elles formaient inlassablement : ce mouvement de la psyché qui aujourd'hui nous émeut.

Les Impudents et *La Vie tranquille* sont ce que les manuels appelaient autrefois des romans paysans : une nature active y travaille les hommes comme les plantes. J'imagine qu'ils correspondent au séjour que Marguerite Duras fit en France lorsqu'elle était enfant. (On sait qu'elle est née et qu'elle a vécu en Indochine jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Cependant, environ sa sixième année, elle a passé un an et demi dans le Lot.) Le style de ces premières œuvres paraît inharmonieux et maladroit ; l'intrigue, conventionnelle. Mais déjà nous frappe la figure principale. De part et d'autre, nous voyons l'héroïne lutter contre le pouvoir magnétique d'un frère et, quand elle en triomphe, c'est pour se soumettre à un étranger qui est le reflet du frère.

Cette relation privilégiée se retrouve dans *Un Barrage contre le Pacifique* — roman d'une qualité meilleure. Cependant, le côté Daniel de Foe du livre (d'abord *Robinson Crusoé* puis *Moll Flanders*) et l'extrême vérité des personnages secondaires dérobent parfois le projet de l'auteur. Chose curieuse, c'est le lien entre le frère et la sœur qui est le moins trahi dans le film de René Clément. Les danses autour du phonographe, les bains nocturnes, les fous rires lorsque paraît l'étranger, une insolence heureuse, une tristesse soudaine : l'image nous les fait voir tels qu'ils sont au fond : ornements, attentes, progrès sur le chemin de soi. L'on ne se connaît et l'on ne connaît le monde qu'à travers un autre, qui nous est donné, que les hasards d'un grand jeu destructeur, les puissances de chagrin, nous retirent, qu'il faut reconquérir à tout prix.

Avec *Le Marin de Gibraltar*, Marguerite Duras accomplit un pas nouveau. Confondant l'état psychologique à la fable, elle en fait un irrémédiable. Une Américaine cherche de par le monde un homme qu'elle a sauvé, puis perdu, qu'elle a aimé, qu'elle aime toujours, qui est peut-être mort ou qui se cache. Il a commis un crime, il a été à la légion, il s'est enfui, il est devenu pour elle « le marin de Gibraltar ». Elle

est à sa recherche sur un yacht blanc de trente-six mètres. Elle est belle, elle est riche, elle n'a rien d'autre à faire. Son existence et sa quête sont une seule chose. Parfois, dans un port, elle recueille quelqu'un qui complétera son équipage ou qu'elle mettra dans son lit. Un jour, c'est un Français, de qui nous connaissons l'histoire parce qu'il nous la raconte. Il vit avec l'Américaine, il ne la quitte pas, sur son bateau, à terre ; il l'interroge, il l'interroge sans fin : sur elle, sur le marin de Gibraltar, sur les rapports qui les ont unis. Il fait chaud, ils boivent beaucoup de vin, ils rient, ils s'aiment — le vin rouge, la chaleur, le rire, l'amour sont, chez Marguerite Duras, le moment où les choses se nouent. L'équipage est comme le chœur antique. Des pans du monde réel, des morceaux de temps tombent sous nos yeux (comme ils feront dans *Hiroshima mon Amour*). Ce désordre est celui d'un jeu masqué où nous sommes pris, où nous jetons les dés, avançons et reculons en même temps que les héros. Parfois, le marin de Gibraltar s'approche au point de nous toucher ; nous sursautons alors : car c'est son double qui s'est glissé sous nos doigts ; le petit employé français ; et qui sait s'il n'est pas le marin de Gibraltar ? Y a-t-il pour l'Américaine une autre vérité que celle-là : tenir dans ses bras qui elle cherche ? Je parlais d'un jeu : où se mêlent le hasard et le calcul : mais il faudrait, comme dans le *truco* argentin que décrit Caillois, ajouter la ruse et peut-être la tricherie.

Le Marin de Gibraltar finit par ressembler à une allégorie. Une fois quitté le petit port italien, le décor devient tout à fait abstrait. Toulon, Tanger, Abidjan, Cotonou, Léopoldville, les Caraïbes ne sont plus que des *transparents* de cinéma devant lesquels passe une maquette de bateau, une cabine, un couple enfermé dans un cercle de craie. Un homme et une femme sont sur la piste d'un dieu, ils ne prennent pas cela à la légère. Le murmure heureux qui les porte s'enroule sur un vertige. Ils sont deux en un, leur parole est un « dialogue intérieur », comme disait, je crois, Supervielle.

Il me faut passer sur *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Le Square*, également sur *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, où Marguerite Duras s'efforce, à l'exemple d'Ivy Compton-

Burnett et de Henry Green, de révéler les êtres dans la parlerie. Le dialogue y paraît à la fois comme un rapport de liberté et comme un enchaînement mécanique, comme le tissu sérieux de la vie et comme les rubans de feu qui nous en délivrent, c'est en tout cas le seul chemin et il est infini.

Je viendrai tantôt aux nouvelles, ou à certaines nouvelles, publiées vers la même époque sous le titre de *Des Journées entières dans les Arbres.*

Moderato Cantabile m'arrête. Marguerite Duras y découvre très cruellement sa vérité et cette vérité nous déchire.

C'est un petit livre de cent cinquante pages environ : hors le point de départ, il ne s'y passe pas grand-chose, du moins en apparence. Une jeune femme, tous les vendredis, accompagne son petit garçon à sa leçon de piano. Cet enfant l'occupe beaucoup ; il est souvent distrait. Cependant, le jour où commence l'histoire, sa distraction s'explique : le cri, presque inhumain, qui interrompt la sonatine de Diabelli, est bien fait pour bouleverser un salon, un immeuble, le quartier du port où il résonne. Le cri vient d'un café, en bas de la maison. L'instant d'après, Anne Desbaresdes se trouve dans la foule, « sur les lieux du drame ». A travers les vitres, au fond du café, l'on peut voir une femme étendue par terre et un homme, couché sur elle, qui embrasse sa bouche, se barbouille de son sang. La police surgit, arrache le meurtrier à la morte. Le lendemain, Anne Desbaresdes entre dans le café ; c'est la première fois de sa vie (c'est une provinciale, épouse d'un riche industriel) ; tout est tranquille maintenant ; mais le dessin du couple sur le sol ne la quitte pas. Elle se met à boire du vin. Un ouvrier de l'arsenal s'assied à sa table ; lui aussi était là, hier. Ils boivent ensemble, ils se parlent. Leur conversation se poursuit pendant tous les jours qui viennent, à peu près aux mêmes heures, pendant que l'enfant joue dans la rue, que des ouvriers entrent et sortent, que la patronne s'interroge et bientôt ne s'interroge plus. Anne Desbaresdes veut tout savoir sur le crime : qui était l'homme, pourquoi il a tué, comme ils s'aimaient. Chauvin répond lentement, il fait des suppositions. Puis il interroge Anne : à partir de ce qu'il devine d'elle, de ses soirées, de sa vie. Peu à peu, sans que rien soit

déclaré à ce sujet (car le langage de l'auteur est aussi pudique que celui des protagonistes), un couple se forme à l'image de l'autre. Chauvin se confond à l'homme qui est en prison et qui, dit-on, est devenu fou, Anne Desbaresdes à la femme qui a été tuée par amour. S'aiment-ils de la même façon ? D'un amour mélangé avec la mort ? Nous ne savons. Mais au bout de ce « dialogue harassant », ils se touchent les mains, puis les lèvres ; ils vont se quitter et peut-être ne se reverront-ils plus. Leurs mains sont glacées, leurs lèvres sont glacées.

— Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.
— C'est fait, dit Anne Desbaresdes.

(Si je trouve le film de Peter Brook inférieur au roman, ce n'est pas à cause des infidélités de l'affabulation — qui sont inévitables ou plutôt nécessaires — mais parce que l'objet propre de l'œuvre, le glissement d'un couple dans un autre, est escamoté ; le meurtre rituel n'est plus que l'occasion d'une rencontre et bientôt le signe d'amours malheureuses, « impossibles » ; il n'y a plus de personnages-phénix.)

Il est difficile, il est peut-être vain, de démêler la part de Marguerite Duras et d'Alain Resnais dans la conception d'*Hiroshima mon Amour* comme une œuvre d'art qui lierait tous les autres arts, la terre, l'eau, l'air, le feu, qui ferait paraître le réel, par échappées, à travers les prismes, les mouvements, les cris d'un songe déjà pénétré de lumière, qui aurait, à la fois, la rigueur et la démesure d'un opéra onirique. Mais il n'est pas douteux que la fiction proprement dite et que les dialogues qui créent en partie cette fiction sont l'œuvre principale de Marguerite Duras. Je puis donc, sans trop d'arbitraire, considérer le scénario du film comme le brouillon d'un roman (au sens où Dostoïevski employait ce mot) ou plutôt comme la métamorphose d'un roman au moment où il change. Du reste on sait que ce scénario est fait d'éléments choisis dans une matière plus vaste : sorte de *continuum*, que l'auteur et le metteur en scène ont éprouvé à une lumière neuve (celle d'un film conçu dans une certaine perspective). Or il me semble qu'*Hiroshima mon Amour*, non seulement s'établit dans le fil de l'œuvre entière de

Marguerite Duras, mais qu'il en découvre plus clairement le projet.

Nous assistons, une fois encore, à une transformation à vue. Une jeune femme, une comédienne française venue tourner un film à Hiroshima, regarde son amant japonais qui dort. Elle voit sa main qui tressaille, qui s'offre, qui se fixe, qui est immobile, qui est à jamais coupée du monde. C'est la main d'un soldat mort, sur qui tombe, comme dans un tableau de Caspar Friedrich, la lumière d'un très beau balcon. Un choc imperceptible : ainsi, en se couchant près de sa femme endormie, Leopold Bloom déclenche un long monologue intérieur : tout le chapitre dix-septième d'*Ulysse*. Mais, chez Marguerite Duras, aucune réincarnation n'a lieu que dans la parole échangée. Il faut que le Japonais interroge la Française et l'interroge sans cesse, il faut qu'elle lui réponde et se réponde — pour que ressuscite le couple qu'ils ont été un jour à Nevers, on dirait dans une autre vie. C'était vers la fin de la guerre, sous l'occupation allemande : elle avait vingt ans, elle aimait pour la première fois, elle aimait un soldat de la Wehrmacht. Au moment de la Libération, on a tué son amant, et, elle, on lui a rasé les cheveux, on l'a jetée dans une cave. Aujourd'hui, à Hiroshima, à quelques centaines de mètres du seul bâtiment qui a résisté à la bombe (et dont la couronne de métal, figure arachnéenne, est comme le signe de la mémoire), la petite tondue de Nevers serre de nouveau son amour. Ils se parlent :

LUI. — Tu aurais eu froid, dans cette cave, à Nevers, si on s'était aimés ?

ELLE. — J'aurais eu froid.

A Nevers, les caves sont froides, été comme hiver. La ville s'étage au long d'un fleuve qu'on appelle la Loire.

LUI. — Je ne peux pas imaginer Nevers.

ELLE. — Nevers : quarante mille habitants. Bâti comme une capitale. Un enfant peut en faire le tour.

Je suis née à Nevers.

J'ai grandi à Nevers.

J'ai appris à lire à Nevers.

Et c'est là que j'ai eu vingt ans.

LUI. — Et la Loire ?

ELLE. — C'est un fleuve sans navigation aucune, toujours vide, à cause de son cours irrégulier et de ses bancs de sable.

En France, la Loire passe pour un fleuve très beau, à cause surtout de sa lumière... Tellement douce, si tu savais.
LUI. — Quand tu es dans la cave, je suis mort ?
ELLE. — Tu es mort...

Cette intrication du présent et du passé, de Nevers et de Hiroshima : le modèle s'en trouve sans doute dans *Le Marin de Gibraltar*, davantage dans *Moderato Cantabile*.

Cependant, on peut croire que le cinéma établit plus fortement, ou plus naïvement, certains rapports. Je songe à des images précises.

Hiroshima mon Amour comprend deux exemples de film dans le film : le premier, sommaire — ce sont les actualités du début — mais l'autre, plus curieux et qui reçoit un sens particulier : c'est le film qu'on tourne à Hiroshima et dans lequel joue la Française. Elle en parle, puis elle y prend part et il se mêle bientôt à la fiction. C'est grâce à lui, parce qu'il introduit dans la ville une énorme agitation, que les héros se retrouvent. On y voit un défilé, un défilé de la paix. D'abord des pancartes, issues de la foule comme des phylactères (les thèses de l'œuvre, si l'on veut), puis, spectacle qui fait battre le cœur : portés par des enfants, changés en bijoux et en jouets, entrés dans le folklore, des portraits et des symboles funèbres. Hiroshima est déjà cette chose du passé qu'on célébrera dans l'avenir. Un jour, les enfants iront dans les temples brûler des bâtonnets d'encens devant cette bombe en réduction, cette ville-jouet réduite en cendres. Ainsi, de façon ouverte ou latente, le film dans le film est-il une figuration de l'histoire : comme le théâtre dressé devant les meurtriers dans *Hamlet*. C'est le destin qui s'avance. Et aussi, comme l'orchestre sur la scène de *Don Giovanni*, un contrepoint au destin.

Il y a l'image de quatre étudiants, assis en rond, qui « attendent la mort fraternelle et légendaire ». Ils vivent, ils sont ensemble, la mort est sur eux. Ils représentent évidemment Hiroshima qui a été anéantie, qui est ressuscitée, qui sera de nouveau anéantie. Toujours la bombe détruira Hiroshima, détruira le monde. Cependant l'image n'a pas seulement cette signification allégorique, un peu courte. Je suppose qu'elle a relation avec les personnages

principaux. Elle suggère que le rapport amoureux entre la Française et le Japonais est à son tour frappé de mort, mais cela n'est pas certain. Il y a une série de fins possibles : l'amour est lié à la mort, mais il est aussi un suspens. Les quatre étudiants sont un élément de la dialectique. Le dialogue se poursuivra jusqu'au bout, il ne s'achèvera pas avec le film.

Dans *La Pointe courte*, le film d'Agnès Varda qui passe pour l' « ancêtre » de *Hiroshima mon Amour*, deux mondes coexistent : l'un qui est traité à la façon du néo-réalisme italien, l'autre qui reproduit sur un mode délibérément littéraire les dialogues qu'on peut entendre aux Deux Magots. Ces deux mondes, c'est nous, spectateurs, qui les unissons ; c'est nous qui faisons qu'un garçon et une fille, que deux chiens errants trouvent finalement leur assiette et s'en aillent réchauffés. Cette relation triangulaire se reproduit dans *Hiroshima*, mais peut-être y est-elle plus profonde. Nous voyons Hiroshima (la ville détruite, et le « new Hiroshima », plus désespérant) ; nous voyons l'homme et la femme. Leurs destins se joignent, ce sont les nôtres. Nous sommes le lieu de la division.

Dix Heures et demie du Soir en Été n'est plus qu'une variation sur un thème donné. Le début ressemble à celui de *Moderato Cantabile* ; un homme a tué une femme ; cependant, le meurtre se projette cette fois sur deux plans. Un couple y trouve, ou plutôt dans le désordre qui suit, l'occasion de se joindre. Un autre couple se défait. Une femme joue, comme dans chacune des œuvres de Marguerite Duras, un rôle privilégié. Elle a guetté le criminel, elle a entrepris de le sauver de la police ; il est, à ses yeux, la vérité de l'amour ; peut-être sa force. On dirait que d'avoir touché cet homme, d'avoir échangé avec lui des paroles simples, puis de le découvrir mort dans les blés, la tête auréolée de sang, on dirait que cela lui confère un droit essentiel : que maintenant elle porte témoignage et que sa main, comme dans la *Justice d'Othon* de Thierry Bouts, reçoit le feu sans trembler. Les autres, autour d'elle, sa petite fille, son mari, la maîtresse de son mari, sont les figures qu'appelle un tel tableau : touchés au plus vif,

mais sans qu'ils le sachent encore : incrédules au supplice et au miracle. Cependant nous n'oublierons plus l'enfant : qui est le regard que la mémoire n'atteint pas : que Marguerite Duras voudrait préserver à jamais.

Peut-être le moment est-il venu de dire quelques mots de deux récits qui me paraissent rendre compte de l'œuvre entière. Le style en est tout à fait gris, c'est celui du récitatif ; le chant n'éclate que de loin en loin, presque absurde.

Le premier a pour titre *Le Chantier*. Un homme et une femme, en vacances, se rencontrent parfois près d'un cimetière qui n'est pas nommé, qui les fascine, qui les lie en pensée quand ils sont l'un et l'autre dans leur chambre d'hôtel ; le temps alors se précipite, les pousse par les épaules, jusqu'à ce qu'ils se montrent leur désir, avec une sorte de gaieté vulgaire.

Le Boa est l'histoire d'une petite fille qui, tous les dimanches, assiste au même spectacle. D'abord, au jardin zoologique, elle voit un boa qui avale un poulet ; puis, rentrée à la pension, elle voit la directrice qui se déshabille devant elle et lui montre son beau linge rose. Ici est un corps consumé, la puanteur du regret, une mort souterraine. Mais la dévoration du poulet par le boa témoigne d'un ordre lumineux, musical, triomphant. Le volatile se change en serpent, « sans tache, sans trace de sang versé, sans remords » : il est aussitôt colonne de marbre noir.

Dans le texte même du récit, Marguerite Duras fait réflexion sur cette double dévoration. La première, la violente, l'exalte : elle y voit le seul avenir possible de la vie. Observation banale. Mais je me demande si plus tard, à un certain moment de l'œuvre, elle n'a pas éprouvé très sûrement le sens de cette transsubstantiation, si elle n'a pas imaginé que le seul rapport vrai entre les êtres est, en tout cas, un dialogue sans fin : où chaque question nous fait entrer dans l'autre, où chaque réponse nous arrache à nous-même, où chaque mot, chaque geste, chaque regard et dès lors chaque silence a l'autre pour l'objet : où nous devenons l'autre. Et cet autre est projet ; une part de lui est déjà en avant, nous entraîne à notre tour, nous jette dans un nouvel

avatar ; nous mourons et nous ressuscitons ensemble.

Il arrive un jour où le marin de Gibraltar n'est pas seulement la figure où bascule un petit fonctionnaire français (d'autres avant lui, après lui) : il est aussi l'Américaine ; il est le couple qu'elle forme avec tout compagnon. Il arrive un jour où Anne Desbaresdes et Chauvin ne se séparent plus du couple dessiné sur le carreau ; où deux retraités de la S. N. C. F., qui s'ennuyaient, déchirent leur vie en morceaux et l'envoient aux quatre coins de France ; où des époux cessent de s'aimer dès l'instant où ils cessent de s'identifier à la même fatalité ; où les rues d'Hiroshima et de Nevers se suivent dans une perspective infinie, celle qu'imaginait Léonard de Vinci ; où, sur la scène intime de la mémoire, les événements sont sans cesse réversibles, pris et repris dans un mouvement sans repos.

RENÉ MICHA

LES COMÉDIENS

Les hommes ne sont jamais tout à fait sûrs que les autres hommes soient des hommes. En tous les cas, ils font des exceptions : les missionnaires espagnols du XVI^e^ siècle se demandaient si les Indiens sont vraiment des êtres humains. Les nazis contestaient aux Juifs le droit de l'être. Baudelaire semble avoir assez sérieusement douté que les Belges fussent humains. La plupart des gens ne reconnaissent leur espèce que dans les faiblesses qu'elle manifeste. Si quelqu'un témoigne de son envie ou de sa lâcheté, de sa paresse ou de sa rancune, on soupire : « C'est humain ! » Il y a du lâche soulagement dans cette exclamation.

Les comédiens et les ecclésiastiques ont en commun le privilège d'avoir été à peu près toujours et constamment contestés en tant qu'êtres humains. Les bonnes gens sont persuadés que ces bizarres créatures ne sont pas des gens-comme-nous. On voit à travers l'histoire les histrions être tour à tour moins que rien ou plus que tout. On jette leurs corps à la fosse commune, puis on fait d'eux des idoles. Les obsèques de Molière et l'enterrement de Rudolf Valentino ne ressemblent évidemment pas aux funérailles de n'importe qui : dans l'excès du mépris ou l'outrance du délire, on voit se manifester l'idée que ces créatures sont à part, demi-diables ou demi-dieux.

On a avancé beaucoup d'explications à ce discrédit ou à cet outrecrédit dont souffrent ou jouissent les acteurs. Dans le *London Magazine* de 1770, James Boswell, qui ne se borna pas toujours à être la voix de son maître, le D^r^ Johnson, suggère que les comédiens pâtissent encore des origines satiriques du théâtre, qui commença par railler les vices

des puissants et les ridicules de tous et qu'avec le christianisme on leur en voulut de perpétuer les souvenirs de l'idolâtrie. De saint Augustin à Bossuet, l'exemple de saint Genès, patron des comédiens, devenu chrétien en jouant le rôle d'un chrétien, n'a pas suffi à désarmer les docteurs de l'Église. Les spectateurs naïfs attendent à la sortie le traître du mélodrame pour lui faire un mauvais parti. Les sermonnaires sérieux tonnent à la ville contre la pécheresse qui incarna Phèdre à la scène, assurés que l'adultère incestueux des tréteaux la prédispose au stupre dans la vie et incite les spectateurs à commettre des péchés qu'ils auraient ignorés sans cela. A quoi le brave Boswell rétorque en invoquant l'emploi du temps des interprètes, qui leur laisse, entre les répétitions, l'étude des rôles, la préparation du spectacle, les représentations, les enregistrements de radio, le doublage des films, la télévision et le Syndicat National des Acteurs, *very little vacant time to employ in vicious pursuits*, oui, très peu de temps libre à consacrer à la poursuite du vice. On pourrait arguer aussi, en défense des comédiens, du fait que la mimique des passions en économise l'emploi réel. Je sais, d'expérience, que mes enfants ne sont jamais plus doux, plus tendres et affectueux qu'après avoir joué à la guerre ou aux Indiens, et purgé leur agressivité dans les simulacres de la violence ; que Gérard Philipe n'était jamais plus courageux qu'après avoir interprété la scène de la lâcheté dans le *Prince de Hambourg* ; et que les tragédiennes, après avoir pleuré, rugi, saigné, sont gaies comme des pinsons.

Mais ni les arguments de Boswell, ni ceux-ci, n'entament véritablement les préjugés communs sur ces démons séduisants, ces monstres sacrés, les comédiens. Je me suis toujours demandé quelle était la racine de ce sentiment si répandu, de cette défiance irréfléchie ou de cet irraisonnable prestige qui les environnent. Ce n'est que l'autre soir, après avoir assisté à la représentation de *Comme tu me veux*, mis en scène par Antoine Bourseiller, interprété par Danièle Delorme et plusieurs autres très bons comédiens, que — Pirandello aidant — j'ai eu une illumination. Je pense que beaucoup de bons esprits l'avaient eu avant moi : on ne découvre

presque jamais rien, mais les choses se découvrent à vous. Un lieu commun, c'est une porte ouverte que nous avons franchie. Il y a seulement plus de portes ouvertes qui attendent nos pas que nous n'avons de jours. J'ai donc fait mienne, ce soir-là, cette vérité à vrai dire battue et rebattue, mais que Pirandello, Bourseiller et Danièle Delorme m'ont rendue éblouissante : ce dont les gens font grief (ou gloire) aux comédiens, ces gens pas-comme-les-autres, donc pas-comme-il-faut, c'est précisément d'être, un peu plus ouvertement que les autres, des gens-comme-les-autres, et un peu plus que tout le monde pareils à tout le monde. Quand le plus petit de mes petits d'homme veut exercer sur moi une pression qu'il souhaite efficace, il inscrit avec soin sur son visage rond l'expression déterminée du désespoir. Il tire ses traits, plisse ses yeux, exagère sa moue, et se transforme en un instant en enfant martyr. Comme on dit au théâtre : *il en fait*, il en fait trop. Et ça ne rate jamais : je m'écrie, avec un mélange d'admiration et de réprobation : « Quel comédien ! » Je rejoins en ceci l'opinion commune, qui ne reproche pas essentiellement aux comédiens d'être dévergondés ou d'inciter au péché, mais les accuse surtout de jouer la comédie. Et, avant tout, de l'avouer. Nous n'aimons pas tellement qu'on fasse ouvertement ce que nous faisons sournoisement. Les grandes époques « victoriennes », qui imposent aux individus un code très strict, et les contraignent par là même de jouer continûment la comédie ou les comédies de l'obéissance aux règles, jugent sévèrement l'acteur, celui qui fait métier de ce qui fait honte aux acteurs amateurs, c'est-à-dire à tout le monde. En revanche, la société contemporaine, où plus rien n'est défendu par la morale proclamée, mais où presque tout est interdit par la vie quotidienne, où les mœurs sont très libres, mais les heures de bureau très astreignantes, où l'opinion publique laisse chacun libre de faire ce qu'il veut, mais où personne, quasiment, n'en a les moyens, la société de la civilisation industrielle, des hommes moulés en série, des sentiments fabriqués à la chaîne, des personnages auxquels on assigne le rôle monotone et limité de l'ouvrier qu'incarnait Charlie Chaplin dans *Les Temps Modernes*, acteur huit heures durant d'un seul geste et d'une

absence de pensée désespérante, en revanche (dis-je), cette société-là exalte tout naturellement et hors de toute proportion la liberté excitante de l'acteur, qui est celui qu'il est et tous ceux qu'il choisit d'être, ou qu'on lui demande d'incarner — la liberté de changer de peau, et de mots, de destin et de sentiments, la liberté d'être « ce monsieur qui passe », de vivre mille vies au cours de l'unique vie.

Dans les sociétés de la rigueur, l'acteur est celui qui vend la mèche. Dans les sociétés du travail inflexible et de la morale flexible, l'acteur est celui auquel on rêve de ressembler.

Au deuxième et au troisième acte de *Comme tu me veux*, Antoine Bourseiller a eu tout à fait raison de détacher sur le fond aveuglant d'un mur sicilien crépi de chaux les messieurs strictement vêtus de noir qu'on aperçoit, dans les villages de Sicile, en train de regarder les passants devant le Cercle des Notables. Les messieurs en noir qui fument leurs petits cigares en observant la promenade des familles sur le Corso Vittorio-Emmanuele ne se livrent pas au simple plaisir de voir. Ils savourent en même temps les délices plus ambiguës d'être vus. L'œuvre de Pirandello est née dans un pays où la règle la plus généralement admise par tous est qu'il importe, avant tout, de *fare bella figura*, de faire bonne figure, d'avoir belle apparence (il y a des peuples qui dépensent, comme les Suisses, le tiers de leur revenu pour se loger. D'autres — comme les Français — qui le dépensent pour manger. L'Italien pauvre, lui, se saigne aux quatre veines pour s'habiller. Pour *fare bella figura*). La promenade du soir, dans une petite ville italienne, est le théâtre de ceux qui ne vont pas au théâtre, un spectacle où chacun est à la fois acteur et public, regardant-regardé.

En 1904, dans une Europe qui avait la *bella figura* de la Belle Époque, mais où rien n'était sûr ni sauf, excepté les apparences, un Viennois et un Sicilien qui avaient le regard perçant découvraient ou redécouvraient que la vérité des hommes est le mensonge. Freud publiait cette année-là un livre passionnant sur les comédies familières que nous nous jouons à nous-même, intitulé *Psycho-pathologie de la vie quotidienne*, et Pirandello préludait à son théâtre par un

roman sur un homme qui joue aux siens la comédie de la mort pour devenir un autre, et n'avoir plus à leur jouer la comédie d'être celui qu'ils croient, ou désirent qu'il soit.

Comme tu me veux, et c'est le cas de toutes les grandes œuvres de Pirandello, peut se déchiffrer sur trois ou quatre plans. La mise en scène d'Antoine Bourseiller est tout à fait remarquable et intelligente, et Danièle Delorme est une comédienne de plus en plus riche et complexe : une ingénue qui sait devenir une grande personne, c'est bien intéressant. Il y a même autour d'elle, non seulement un metteur en scène, un décorateur, et un électricien, mais aussi plusieurs comédiens qui savent jouer la comédie (exactement quatre : Jeanne Perez, Marc de Georgi, Yves Peneau, et Toni Mag, qui, dans la folie de son rôle, n'a qu'un mot à crier, mais le crie à nous déchirer la peau de l'âme). Il me semble pourtant qu'il y a une dimension de Pirandello qui n'est qu'esquissée dans le travail d'Antoine Bourseiller et de Danièle Delorme. Tous les deux ont su très bien exprimer ce que j'ai envie de nommer l'aspect nerveux et l'aspect social de la pièce. L'inconnue, quand nous y reconnaissons Danièle Delorme, c'est cette mince personne à bout de nerfs, à bout de force, à bout de souffle, un délicieux petit chat écorché, une ravissante petite taupe traquée, qui gratte hystériquement la terre pour se frayer un passage. Elle est pantelante, stridente, une écorchée vive blonde, et en crise (en crise de nerfs). Antoine Bourseiller l'a posée au milieu d'acteurs immobiles et sombres, hiératiques mannequins, pareille à un diapason qui vibre au milieu de statues de bronze, ou à un écureuil doré tricotant dans sa roue, désespérée, parmi des blocs de basalte érigés droit. Elle se cogne à autrui comme ce troglodyte mignon que j'avais laissé entrer dans la maison, l'autre soir de grand froid, parce qu'il frappait à la vitre. Une fois dans mon bureau, il se heurtait aux meubles, aux miroirs, aux livres. Il cherchait son nid-trou comme l'inconnue cherche sa vérité, pour s'y tapir, s'y retrouver. Danièle Delorme est un merveilleux « reproche vivant », le reproche vivant du style agité, larmes, vibration, *nervous breakdown*, ultra-son. Elle exprime parfaitement le côté accusateur du personnage : *Recréer en soi une vie...*

Mais quand on a le sentiment d'en être emplie tout entière... il faut descendre... redescendre... se heurter de nouveau aux réalités qui souillent votre vie, qui la piétinent, qui la salissent, qui l'écrasent... les intérêts, les discussions, les litiges... Elle traduit aussi avec beaucoup de finesse, dans le grossissement théâtral, l'aspect désaxé, désarmé, Berlin 1925, de l'inconnue. Ce qu'elle ne laisse entrevoir que par instants, c'est ce qui est, dans toutes ses grandes pièces, la « dimension métaphysique » de Pirandello, cette grande angoisse panique, cette sombre palpitation funèbre qui n'est plus le drame d'une situation donnée, d'une époque datée, d'une anecdote déterminée, mais qui est proprement tragique et universelle. Il y a la même différence entre le *Voyageur sans Bagages* et *Comme tu me veux*, qu'entre l'*Antigone* d'Anouilh et celle de Sophocle. A certains moments de la représentation conçue par Antoine Bourseiller, il me semble que la distance entre le refus crispé des personnages d'Anouilh et la révolte lyrique des créatures de Pirandello n'est pas tout à fait assez marquée. Mais c'est un reproche très léger, adressé à un homme qui a précisément le sens de la grandeur, le sentiment juste du tragique, mais à qui il manque encore, autour de quelques excellents acteurs, une véritable troupe d'interprètes.

Quand on y prend garde, c'est un curieux mot : *interprète*. Si les comédiens étaient seulement ceux qui font passer le sens d'un texte au sens d'un public, si les traducteurs étaient seulement ceux qui établissent un pont entre deux langues, le meilleur interprète et le meilleur traducteur seraient les plus invisibles, les plus incolores : le verre très transparent est le meilleur interprète entre la lumière et l'œil. Mais nous savons très bien que les meilleures traductions de poèmes sont toujours celles de poètes précisément originaux, pas du tout incolores, qui ne portent à nous les poètes étrangers qu'en les tirant à eux. Car, en réalité, le verre parfaitement transparent n'est pas le meilleur interprète de la lumière. Les auteurs de vitraux modernes s'étonnèrent longtemps que leurs œuvres n'aient pas l'éclat, la chaleur, le moelleux lumineux des vitraux du Moyen Age : n'employaient-ils pas des verres beaucoup plus parfaits que ceux de leurs ancêtres ?

Or c'était précisément cette perfection du matériau qui rendait les vitraux modernes (sans parler du dessin, de la conception) moins beaux que ceux de Chartres ou de la Sainte-Chapelle. Le verre qui sortait des souffleries du Moyen Age était une matière impure, imparfaite. Des milliers et des milliers de minuscules bulles d'air y restaient prises dans la masse, et ce sont elles qui faisaient jouer la lumière, la brisaient et la magnifiaient, la réfractaient et la multipliaient. Il me semble que, de même, le grand comédien n'est pas celui qui est le plus fidèle *interprète*, le plus court chemin d'un texte à l'oreille et à l'œil, mais celui qui apporte avec lui tout un monde, un poids d'existence, un arrière-plan individuel, particulier : un acteur, s'il est bon, c'est beaucoup plus qu'un acteur.

A l'extraordinaire exposition *Les Sources du XX^e siècle*, je suis tombé en arrêt, comme beaucoup de visiteurs, devant quatre tableaux superbes, qui m'ont pris à la gorge d'angoisse, de nuit d'âme, de noir et soufre. J'ai regardé le nom du peintre, pour découvrir qu'ils étaient l'œuvre d'un homme qui fut professeur, acteur, journaliste, assureur-conseil, télégraphiste, bibliothécaire, auteur dramatique, mais dont je suis sûr que les télégrammes, les articles, les polices d'assurances, et les fiches de bibliothécaire exprimaient une seule et constante personnalité, celle d'August Strindberg. De même, j'ai toujours l'impression devant les comédiens qui sont des créateurs qu'ils auraient pu s'exprimer de dix manières différentes, et que leur peinture, ou leurs poèmes, ou leur musique auraient été aussi bons que leur jeu.

Les grands acteurs tendent presque toujours à être, d'ailleurs, des hommes de théâtre complets. Ce que les sculpteurs de retables polychromes du XIV^e, du XV^e siècle et de l'époque baroque furent en leur temps, les metteurs en scène, les animateurs de théâtre d'aujourd'hui le sont pour nous. Le retable, à la fois sculpture, peinture, spectacle, architecture, était un art total, comme le sont aujourd'hui les films d'auteur et les représentations théâtrales signées.

Jean Vilar est un des plus beaux créateurs de retables d'aujourd'hui. Tout ce qu'il fait depuis vingt ans nous parle en même temps de ce qui arrive à un artiste nommé Jean

Vilar, et de ce qui nous arrive quand il met en scène et joue Molière, Shakespeare, Brecht ou Sophocle.

Son *Antigone* est belle. Il n'est pourtant pas sûr que Vilar ait tout à fait résolu le problème de la représentation du chœur. Les évolutions de ses choreutes, leur plastique, les mouvements qu'il a réglés pour eux avec Maurice Jarre sont nobles. Mais ni la formule du chœur parlé, ni celle du chant pur et simple ne sont vraiment satisfaisantes. Dans une langue comme le français, où l'accent tonique est si peu marqué, marteler un texte à plusieurs voix, l'accentuer au petit bonheur le sens, est toujours désagréable. Le chœur chanté, sur une mélodie qui pastiche plus ou moins adroitement l'idée assez vague que nous pouvons nous faire de la musique antique, ne satisfait pas non plus. Dans la représentation du T. N. P., la fonction du chœur, qui est d'être le seul protagoniste « hors du corps », qui garde son sang-froid et sa lucidité parce qu'il est spectateur, que les passions des héros tragiques n'habitent pas, ne nous apparaît clairement que lorsque c'est le Coryphée qui parle, par la voix de Vilar. J'aime beaucoup l'accent exténué, recru de lassitude, avec lequel Vilar attaque son texte. Il est, admirablement, celui qui a beaucoup vécu, beaucoup vu, qui sait que tout cela va tourner mal, qui prévient les hommes sans pouvoir prévenir leur malheur.

Catherine Sellers est une comédienne « habitée », pleine de feu. Son petit corps noirpiaud et gracile est comme calciné de passion. Je l'attendais avec impatience, et une légère nuance d'inquiétude, au rendez-vous que lui donnait Sophocle. Antigone brûle, Catherine Sellers est brûlante. Mais il y a dans la première une flamme droite, d'un seul élan, visiblement inflexible, Catherine Sellers brûle d'une flamme tourmentée, battue des vents, vacillante, puis fulgurante. Elle a su pourtant être une Antigone à la fois paisible et torturée, avec la sérénité des grands entêtements héroïques : petite créature droite et implacable, à laquelle je ne reprocherai peut-être qu'un tout petit excès de vibrato, d'expression, dans la grande scène de déploration d'Antigone. C'est peu de chose.

CLAUDE ROY

LE CARRÉ ET SON HABITANT
(*Fin*)

IV. — Figure C : l'habitant, composition avec rouge, jaune et bleu, 1928, Musée municipal d'Amsterdam.

Après l'année 1922, entièrement consacrée à des toiles de figure A, Mondrian se tait pendant deux ans. Lorsqu'en 1925 il reprendra ce thème, il lui apportera une importante modification : le carré intérieur sera délimité par deux lignes entières, une horizontale et une verticale, se croisant en général en haut à gauche. Dans les années qui suivent, nous voyons ce carré s'évader peu à peu jusqu'à se fixer en haut à droite, ce qui donne la figure B ; mais, dans une autre série de toiles, nous l'observons qui diminue peu à peu en conservant son socle ou ses deux petits pieds, et qui se fixe en bas à droite.

Nous arrivons pour la première fois en 1928 à une superposition de ces deux figures : la toile quasi carrée est divisée par une horizontale et une verticale entières qui laissent un grand carré ouvert en haut à droite (fig. B) ; dans l'aisselle, à droite, de ce croisement, nous avons un second carré plus petit, entièrement cerné de lignes noires, soutenu par deux petits pieds au moins.

Le carré intérieur de la figure A, nous l'avions interprété comme chambre dans la chambre, et corrélativement tableau dans le tableau. Cette case, chambre ou tableau, qui va se trouver confrontée avec la chambre ouverte en haut à droite, entre celle-ci par conséquent, dans le mouvement général de l'œuvre, et la chambre réelle représentée en bas à gauche, nous allons la sentir de plus en plus habitée, habitée naturellement par le spectateur, le lieu où son regard

va se fixer, mais surtout par ce premier spectateur de son ouvrage qu'est le peintre lui-même. Le tableau tout entier va se mettre à tourner autour de ce carré focal, toujours blanc jusqu'à l'année décisive 1933.

Deux toiles contribuent d'une façon décisive à cette « habitation » ; très différentes de prime abord, leurs titres nous obligent à les considérer ensemble : Fox-Trot A, et Fox-Trot B.

Fox-Trot A est un carré sur pointe blanc, avec une épaisse verticale noire à gauche, et une verticale et une horizontale minces, se croisant près du bord en bas à droite. Cette composition en reprend une autre de 1925, dans laquelle le triangle à gauche de la verticale épaisse est bleu, le triangle à l'aisselle du croisement en bas à droite est jaune. Entre cette toile et Fox-Trot A, nous assistons exactement à la même évolution qu'entre la toile du Musée de Philadelphie et celle d'Hilversum.

Nous sommes invités à considérer le tableau rythmiquement ; l'opposition des deux traits liés et du trait épais détaché correspond à celle de deux notes brèves et d'une longue. La danse tourne autour de l'espace blanc réservé.

Dans Fox-Trot B, toile carrée, avec carré blanc interne, si nous tournons autour de cet espace habité par un danseur (Seuphor nous dit : « La danse était son délassement favori. Les visiteurs hollandais le savaient bien. Pour lui faire plaisir, il fallait le conduire, après un bon repas, dans un dancing « distingué ». Je dois avouer que, ne dansant pas moi-même, j'ai mis des années à comprendre qu'il prenait la danse très au sérieux... »), nous trouverons deux blancs minces et un blanc épais, puis deux carrés de couleur et un rectangle...

Cette figure que je nomme l' « habitant », moyen terme entre les deux « chambres », continuera à hanter l'œuvre de Mondrian jusqu'à sa mort. Après cette toile de 1928 où elle apparaît pour la première fois pleinement caractérisée, il la reprendra constamment en l'enrichissant peu à peu.

V. — Composition avec des lignes jaunes, 1933, Musée communal de La Haye.

Un carré sur pointe blanc, sur lequel sont tracées quatre lignes jaunes d'inégale grosseur, deux horizontales et deux verticales, entourant un rectangle un peu plus large que haut dont les quatre coins sont à l'extérieur de la toile.

Seule depuis 1920 jusqu'à 1942 à ne point comporter de noir, la seule entre ces deux dates dans laquelle la couleur soit directement et franchement en contact avec le blanc, elle comporte de plus, écrit à l'encre de Chine sur le revers du cadre, de la main même de Mondrian, ce mode d'emploi :

« La toile doit être suspendue en forme de losange de telle manière que le point indiqué *haut* soit au sommet. On est prié de ne point toucher la toile et de prendre le tableau par le cadre. On est prié de ne pas faire pencher le tableau en avant ou en arrière lorsqu'il est suspendu, mais de le garder à une distance du mur partout égale et de telle manière que le milieu ne soit pas plus bas que le niveau de l'œil d'un homme debout — de préférence, c'est le point le plus bas de la toile qui devrait être à ce niveau. P. M. »

Trois ans plus tôt, un autre carré sur pointe l'annonce (composition 1-A, 1930), dans lequel deux des quatre lignes, noires alors, se touchent sur le bord en bas à droite. Dans les deux cas l'horizontale haute et la verticale de gauche apparaissent comme nettement plus épaisses que les deux autres lignes, et presque égales entre elles, ce qui les identifie comme ces deux lignes entières qui arment tous les tableaux de Mondrian depuis 1925 ; les deux autres complètent la figure C en délimitant ce quasi carré que j'ai surnommé l' « habitant ».

De ces deux lignes épaisses, nous nous apercevrons bientôt que c'est l'horizontale qui est la plus forte, ce qui nous renvoie naturellement à la toile d'Hilversum.

L'œuvre de 1933 est douée d'un dynamisme vertical bien plus fort que celle de 1930, parce que les épaisseurs des lignes y sont calculées de telle sorte que le quasi carré devient un carré parfait si l'on prend, au lieu du bord inférieur de l'horizontale du haut, son bord supérieur. L'œil

a donc tendance à relever cette barre, ce qui est facilité par le fait qu'elle n'est plus noire, mais jaune éclatant, de toutes les couleurs la plus lumineuse et celle qui contraste le moins avec le blanc.

La liaison de ce carré « habitant » avec le peintre et le spectateur est soulignée par le mode d'emploi inscrit, lequel précise que l'œil doit se trouver d'abord à la hauteur du centre de ce carré, puis ajoute qu'il y a une seconde position encore meilleure : à la hauteur de l'angle inférieur de la toile qui doit ainsi s'élever. Dans la situation définitive, le regard restera fixé sur ce centre vu d'en bas.

Le dynamisme de la profondeur que nous avons déjà étudié à propos de la toile d'Hilversum devient ici extrêmement puissant : nous sommes entraînés vers le haut à travers le carré de la toile, puis à travers le carré mouvant des lignes jaunes, jusqu'à cet espace ouvert, cette vie nouvelle, cet homme amélioré dont rêvait Mondrian.

Mais, comme le jaune d'or rivalise de luminosité avec le blanc, lorsqu'on aura considéré pendant un certain temps cette image, d'abord apparue comme un dessin jaune sur fond blanc, il se produira une inversion de valeurs, et ce que nous verrons alors, c'est un rectangle gris opaque s'interposant devant un fond de flammes claires. Les quatre pointes qui sont en communication, ou en opposition directe avec l'extérieur, resteront blanches, d'un blanc doré, chaud, le jaune des quatre raies s'y diffusant, contrastant avec le gris froid du rectangle central, pourvu que ces pointes, et, surtout, que leurs bords conservent une parfaite propreté ; la moindre salissure alors compromettrait l'effet, et l'on comprend par conséquent les recommandations minutieuses de Mondrian quant à la manipulation de cette œuvre.

De plus, les quatre lignes jaunes formant avec le bord des angles aigus s'opposant deux à deux, il se produit une illusion d'optique bien connue : nous avons l'impression que ces bords s'incurvent, et donc que le rectangle interne rétrécit ; ce blanc devenu obscur, bouché, ce gris terne et froid, se trouve donc investi des mêmes propriétés plastiques que le bleu entouré de noir. Nous n'aurons donc pas à nous étonner, lorsque nous retrouverons la figure C,

d'en voir le carré « habitant » teint de cette couleur.

Le spectateur tente un saut à travers cette fenêtre ouverte vers l'avenir, se trouve soudain en pleine nuit, en pleine épreuve à surmonter. Les portes du paradis entrevu se ferment, entourées de fissures fulgurantes.

Après avoir peint ce signe ambigu, avec son mode d'emploi, parmi toutes les inventions de la peinture contemporaine, l'une de celles qui méritent le plus justement le qualificatif un peu gaspillé de magique, Mondrian se taira pendant un an.

VI. — Figure D : la croix, composition avec rouge, 1936, collection Martin (par exemple).

Depuis 1925, à côté des toiles carrées (carrées, je le répète, non au sens géométrique, mais au sens perceptif), Mondrian a peint un assez grand nombre de toiles rectangulaires, toujours allongées dans le sens de la hauteur.

Lorsqu'en 1925, après son silence de deux ans, il date de nouveau une toile de figure A, celle-ci comporte une nouveauté considérable : le carré interne est désormais délimité par deux lignes entières, une horizontale et une verticale, qui se croisent en haut à gauche.

Alors que ce croisement dans les carrés se fixe bientôt en bas à gauche (fig. B et C), dans les rectangles, il est toujours en haut, d'abord à droite, puis à gauche.

De 1925 à 1933, l'œuvre de Mondrian évolue nettement de la peinture vers le dessin. De plus en plus, ce ne sont plus les surfaces qui comptent, mais les lignes. Ainsi le thème de la croix, une croix dressée et sinistre, apparaît-il de plus en plus nettement ; à partir de 1935, jusqu'à cette nouvelle césure qu'est la guerre de 1939, on peut dire qu'elle hante tous ses tableaux.

Or cela ne peut que surprendre le lecteur de *Réalité naturelle et Réalité abstraite* ; voici le décor de la scène IV :

« Très près, un moulin détache nettement sa masse sur le ciel luisant de la nuit stellaire. Les ailes sont immobilisées et placées en forme de croix. »

« Z », c'est-à-dire Mondrian, déclarait alors à ses interlocuteurs :

« Pour en revenir à ce moulin-ci, oui, la forme en croix des ailes m'a tout spécialement attiré. Mais, posé que je vois à la base de toute chose la position d'angle droit, ces ailes ne sont pas pour moi plus belles qu'autre chose. Considérées du point de vue plastique, elles ont même quelque chose de défavorable. C'est qu'à une forme régulière de la croix nous lions une idée particulière, plutôt littéraire. C'est pour cette raison que la Nouvelle Plastique brise toujours la forme de la croix traditionnelle. »

Avant la guerre de 1914, Mondrian avait peint un certain nombre de moulins ; les premiers ont les ailes en forme de croix « traditionnelle » (c'est-à-dire qu'ils forment une croix « latine »), les derniers ont les ailes obliques, en X.

En ce qui concerne le thème de la croix, les césures que nous avons déjà observées dans l'œuvre de Mondrian entre les deux guerres jouent un rôle considérable : en 1921, la croix est noyée en général dans la texture de vitrail de l'ensemble ; dans la série de 1922, la croix est systématiquement évitée, mais dans cette série seulement. Après la césure de deux ans, en 1925, la grande nouveauté est que Mondrian se résigne au thème de la croix ; mais, d'abord, comme l'accent est mis sur les surfaces et non sur les lignes, elle est en quelque sorte camouflée. Elle se dévoile de plus en plus dans les toiles rectangulaires, et devient thème dominant dans ce que nous pouvons appeler la période « tragique » de cette œuvre, de 1935 à 1939.

Dans une page d'une lettre à un ami, publiée par Seuphor, datée de 1929, nous trouvons trois schémas : un carré de figure C, et deux rectangles dans lesquels on peut reconnaître la grande composition avec rouge, bleu et jaune, de 1928, et la composition avec rouge, noir et blanc de 1931, avec ce commentaire :

« *ab* (verticale de la grande composition de 28) vis-à-vis de *a'b'* (son horizontale) trop long, donc tragique. En figure 2 (la toile de 31) quelque peu neutralisée par *cd* (une seconde horizontale très épaisse). Figure 3 (ce que j'appelle la figure C, le thème de l' « habitant ») : *ef* (l'horizontale) et *hg* (la verticale) plus en équilibre l'un vis-à-vis de l'autre, donc moins de tragique. Le tragique, comme

la souffrance, par la domination d'une chose sur une autre. »

A propos de ce terme « tragique », Seuphor, après sa traduction du dialogue, remarque :

« Il s'agit de désigner d'un mot tout ce qui s'oppose à l'avènement de la Nouvelle Plastique. » Je crois qu'il vaut mieux dire : Tout ce à quoi s'oppose l'avènement de la Nouvelle Plastique, et tout ce qu'elle doit surmonter.

Nous voyons que Mondrian est pleinement conscient du caractère tragique que peut présenter une croix à l'intérieur de ses compositions, une croix latine surtout, c'est-à-dire dont la branche verticale inférieure est nettement plus longue que les branches horizontales. Quant à l'idée « plutôt littéraire » dont il parlait, nous la connaissons fort bien, c'est une idée traditionnelle et religieuse qui hante la conscience de tout Occidental. Il est d'autant plus remarquable de voir, à partir de 1935, cette croix envahir littéralement ses tableaux, une croix qui n'est plus représentée seulement par deux lignes noires croisées, mais par des lignes doublées (horizontale doublée d'abord, puis verticale, puis horizontale doublée deux fois), ce qui la détache encore plus, la fait s'avancer devant le fond du tableau, relief qu'accentue la tache de couleur dans le coin en haut à gauche, le plus souvent rouge, que l'une de ces lignes au moins va dans bien des cas diviser.

De 1925 à 1933, nous avons observé une évolution de la peinture vers le dessin. De 1935 à 1939, c'est le dessin qui règne en maître ; je ne connais qu'une seule peinture de cette période (une de 1935) où se trouvent les trois couleurs primaires ; dans certaines il y en a deux, mais dans le plus grand nombre il n'y en a plus qu'une. Cette tache unique, ou ces deux taches solitaires (elles sont toujours très éloignées l'une de l'autre), prennent une valeur émotive considérable.

Cette croix qui nous intrigue, de quelque façon que nous essayions de l'analyser, elle s'affirmera toujours comme tragique. Si, par exemple, forts de notre connaissance de la toile d'Hilversum, nous désirons l'interpréter comme paysage, l'horizontale comme horizon, la verticale comme la lune et son reflet, le dialogue nous répondra :

« Z : ... une lune rouge serait d'une expression toute différente de la lune jaune argentée que nous voyons à l'heure présente.

» Y : Je trouve qu'une lune rouge est terriblement tragique.

» Z : Et cela ne vient pas de la couleur seulement, mais aussi de la position de la lune qui est alors généralement proche de l'horizon, ce qui fait que la ligne horizontale domine fortement la distance verticale de la lune à l'horizon. Ainsi nous voyons une nouvelle fois que le rapport de proportion soutient l'expression de la couleur... »

Dans presque toutes les toiles de 1935 à 1939, l'horizontale de la croix, ou du calvaire, est nettement plus épaisse que la verticale ; elle prend parfois tant de place dans le tableau, que Mondrian éprouvera le besoin de la consolider par une ligne verticale joignant ses deux bords, tout près du cadre, un tendeur, qui la détachera d'autant mieux.

Enfin, puisque nous avons interprété la grande tache rouge en haut à droite des tableaux de figure *b* comme aurore, soleil levant, cette petite tache rouge en haut à gauche, dans des tableaux qui fuient en quelque sorte vers le bas, sera fatalement crépuscule, et tragique soleil couchant.

VII. — Figure E : l'isolé, composition avec bleu, 1935, collection Winston.

Quand, après un silence d'un an, Mondrian reprend la figure *c*, le carré « habitant » est devenu bleu nocturne cerné de noir (ce qui est annoncé dans une toile de 1933 sur laquelle je n'ai malheureusement pas suffisamment de données — propriétaire inconnu...). C'est la première fois depuis 1921 qu'une tache de couleur se trouve cernée de noir de tous côtés et ne touche pas le bord du tableau.

L' « habitant » est de plus surmonté d'une croix, à double horizontale qui raie l'ouverture en haut à droite. Il est facile de voir que le dessin de ce tableau est formé de la superposition des figures *c* et *d*.

VIII. — Figure F : le constructeur ou l'échafaudage, composition avec rouge et noir, 1936, musée d'Art Moderne, New-York (par exemple).

Tout au long de cette période tragique, tandis que la croix envahit et se multiplie, l' « habitant isolé » se défend ; et cette défense va s'exprimer par le fait qu'il va pousser vers le haut une seconde verticale comme un second bras ; il va comme lever les bras au ciel pour implorer, mais surtout pour soutenir, pour maintenir une œuvre qui, à bien des moments, peut lui sembler vaine et perdue.

Fait digne de remarque, le carré « habitant » pour pousser ses premiers prolongements qui ne parviennent d'abord qu'à la moitié de la branche horizontale de la croix, passe à gauche de la verticale, se décolore. Puis il réussit enfin à atteindre le bord supérieur, à conquérir en quelque sorte son indépendance, et alors, dans la série des tableaux qui le traitent pour lui-même, comme certains traitent la croix pour elle-même, se détachant du reste, s'affirmant par toute une série de barreaux ou de tendeurs horizontaux, il prend la forme d'une échelle ou de l'échafaudage du bâtisseur, réveillant dans notre souvenir toute une admirable série de toiles anciennes, les « façades ».

IX. — Figure G : le carrefour, composition avec bleu, 1937, collection Brumwell.

Dans une toile rectangulaire de 1936, une raie verticale blanche traversait la surface de haut en bas. Le croisement de deux rues de ce genre amène à la figure d'un carrefour. La croix, entièrement noire à l'origine, devient de plus en plus blanche ; en même temps qu'elle envahit la toile, la proportion du blanc par rapport au noir qui la dessine devient plus grande ; bientôt son croisement devient la plus grande surface nue. En même temps sa verticale s'élargit, devient plus importante que l'horizontale, et ce carrefour se présente donc comme un rectangle allongé dans le sens de la largeur.

Dans la composition avec bleu de 1937, l'issue vers

le haut est fermée par une barre noire, le carrefour est vide, la croix affirme son énorme prééminence sur le petit isolé bleu qu'elle écrase, et à qui elle interdit, en quelque sorte, l'entrée de la place future.

X. — Composition II avec bleu, 1936-1942, collection Holtzman.

Après 1939, nouvelle césure dans l'œuvre de Mondrian; il ne signera plus de tableaux avant 1942. Parmi ceux qui ont traversé la guerre, il en est quelques-uns qui se rattachent si étroitement aux œuvres d' « avant » qu'il faut les considérer avec elles ; ils en forment l'achèvement, la conclusion, en particulier cette dernière composition avec bleu qui est sans doute le sommet du pathétique de Mondrian.

Un carré parfait (61 cm×61), blanc, bien sûr, sur lequel se croisent 13 lignes entières noires d'égale épaisseur, 6 horizontales et 7 verticales. Les 3 dernières de celles-ci vers la droite sont reliées par un trait tout proche du bord inférieur, ce qui produit la figure d'un « habitant » divisé en deux verticalement ; une autre barre horizontale le divise en deux horizontalement ; des quatre petits carrés ainsi produits, seul celui d'en bas à gauche est coloré en bleu.

Enfin, dans le coin en bas à droite, l'horizontale entière la plus basse est reliée au bord inférieur par une petite verticale, elle-même rattachée, un peu plus haut qu'en son milieu, au bord droit, par une courte horizontale, détail qui nous renvoie à de nombreux tableaux de figure *b* et *c*.

Quand j'ai rencontré cette œuvre, en 1956, à la biennale de Venise, je me souviens d'avoir été fasciné par cette double date : 1936-1942. Six années de méditation ne valaient-elles pas la peine de s'arrêter quelques instants ? Il existe deux toiles datées 1921-1925, mais il est facile de voir que ce sont seulement des toiles de l'époque 1921, corrigées en 1925, vraisemblablement par la suppression des couleurs non primaires ; il s'agit ici, comme pour toutes celles qui franchissent la césure 1939-1942, d'une épaisseur de réflexion bien plus impressionnante.

Par ces deux dates, Mondrian nous invite à considérer ce tableau dans la lenteur et la difficulté de son engendrement, par conséquent, dans ses étapes successives, les diverses figures qui s'y superposent et s'y combinent.

Ce qui frappe d'abord, c'est le nombre des croisements noirs sur le fond blanc, qui donnent une impression de grille derrière laquelle le petit carré bleu est comme prisonnier.

Si l'on s'efforce d'isoler dans ce tableau la figure *c*, la verticale principale, à gauche de l' « habitant », sera seulement formée de 5 lignes, et donc nettement plus mince que l'horizontale, formée de 6, caractéristique que nous retrouvons dans toutes les autres croix de 1935 et 1936.

Mais le petit isolé, si minuscule par rapport à cette énorme croix, si humilié qu'il ne parvient d'abord pas à l'atteindre, résiste, et pousse une verticale à droite qui réussit à traverser toutes ces barrières, et, ce faisant, se dilate, abandonne sa couleur nocturne, devient ce grand habitant blanc avec son dynamisme interne, qui redouble cette verticale nouvelle jusqu'au bord supérieur.

La sixième déjà renversait les proportions de la croix, la septième accentue, contresigne cette métamorphose ; nous retrouvons le carrefour de la composition avec bleu de 1937.

Comparons maintenant ces deux œuvres ; celle que nous étudions à présent se révèle comme douée d'un dynamisme vertical beaucoup plus fort ; elle est entièrement ouverte vers le haut, et le détail en bas à droite repris des anciennes toiles de figure *b* et *c* augmente encore cette poussée. De plus, le carrefour n'est plus vide, mais traversé de lignes qui se croisent. Alors que dans le tableau de 1937 l'isolé bleu, s'il réussissait à produire une échelle, un échafaudage, et à escalader la toile jusqu'à son sommet, passait à côté du carrefour; ici il le traverse en plein.

Enfin l'intérieur de ce carrefour constitue un damier de rectangles inégaux qui s'animent bientôt d'une vie extraordinaire, l'œil sautant de l'un à l'autre dans une inépuisable comparaison, d'autant plus que les lignes noires, elles, étant égales, et relativement rapprochées, il se produit une

inversion optique très puissante qui suscite à chaque croisement un point blanc intermittent.

Soudain, nous nous découvrons devant une reprise du miroitement des toiles marines, en « plus » et « moins », exécutées pendant la guerre de 1914-1918. Cette croix sinistre, ce cimetière, regardé suffisamment longtemps, se met donc à scintiller, à revivre. Dans ce large carrefour que réussit à constituer, dans son acharnement, notre isolé, nous avons donc l'annonce de cette foule en fête qui peuplera les toutes dernières œuvres.

Il y a ici combat dramatique et victoire. Rappelons encore un passage du dialogue *Réalité naturelle et Réalité abstraite*, ne serait-ce que pour montrer à quelle profondeur sont enracinées les représentations dans l'œuvre de Mondrian, si « abstraites » qu'elles soient :

« Une représentation abstraite peut fort bien nous procurer l'émotion. Je me souviens à ce propos d'un exemple. Il y a quelque temps, au commencement de la guerre, on représenta un film dans lequel une grande partie de la terre était figurée en plan. Là-dessus, subitement, apparaissaient, sous forme de petits carrés, les armées envahissantes partant de l'Allemagne. En face de celles-ci, toujours sous forme de petits carrés, apparaissaient les armées des alliés. Ainsi l'effroyable événement mondial était représenté, non pas partiellement, ou par détail, comme l'aurait fait une représentation naturelle, mais dans toute sa grandeur... »

Il précise plus loin, très honnêtement, la portée de son exemple :

« ... l'expression plastique donnée par le déplacement violent des éléments en présence était en partie due à l'idée de « lutte » connue d'avance. Mais cela montre quand même assez clairement que des signes purement abstraits peuvent être des moyens d'expression, etc... »

Ainsi nous voyons superbement comment, dans cette toile, Mondrian nous expose, « non pas partiellement ou par détail, comme l'aurait fait une représentation naturelle, mais dans toute sa grandeur », sa propre aventure, et qu'il ne s'agit pas là seulement de sa propre aventure, mais que s'y projette précisément un autre « effroyable événe-

ment mondial » que le peintre et que le tableau lui-même ont traversé.

XI. — Les villes en fête.

A partir de la guerre de 1914, la production de Mondrian est comme rythmée de césures après lesquelles (ou au cours desquelles) interviennent des transformations essentielles : jusqu'à 1922 nous pouvons parler d'une période statique, ou période « de stijl », la seule qui corresponde à peu près aux principes du néo-plasticisme (et aux idées courantes sur Mondrian) ; de 1925 à 1933, nous pouvons parler d'une période dynamique ; de 1935 à 1939, avec quelques prolongements jusqu'à 1942, d'une période tragique. Mais la plupart des tableaux commencés à Paris avant 1939, et repris à New-York, présentent une nouveauté considérable : l'apparition de petits rectangles de couleur libre, c'est-à-dire non limités de tous côtés par du noir ou le cadre. Appelons lyrique cette période dernière, caractérisée en outre par le fait que Mondrian y assumera bientôt pleinement le caractère représentatif de ses ouvrages, leur donnant des titres qui accentuent et situent précisément cette figuration d'un type nouveau : Trafalgar Square, Place de la Concorde, New-York.

Enfin, ses trois derniers chefs-d'œuvre : *New York City*, *Broadway Boogie-Woogie* et *Victory Boogie-Woogie*, si l'on peut y retrouver les différents thèmes que nous avons identifiés, sont d'une complexité immense par rapport à ceux des vingt années précédentes ; je me réserve de les aborder dans une autre étude.

MICHEL BUTOR

NOTES

LITTÉRATURE ET ESSAIS

TRISTAN L'HERMITE [1]

Je reproche à Boileau le peu de suite de son système, car enfin, s'il est vrai que le fond des choses est toujours le même, il faut en conclure que les beaux accidents du chemin, et non pas le cul-de-sac où tout le monde se retrouve, méritent qu'un écrivain les considère. Les lieux communs ne sont que la géométrie du cœur, et ce qui manque aux livres médiocres, c'est la force du détail, c'est la grâce de ce qui d'abord paraît hors-d'œuvre. Réduisez La Fontaine au pur Ésope, la morale n'y perdra rien, mais la fleur du conte sera changée en herbier. Un mauvais roman se laisse lire. Un bon récit oblige à souvent planter le piquet dans la marge.

La poésie de Tristan n'est pas de celles qu'on écoute sans y rêver. Elle a des transparences qui retiennent. Tristan célèbre une femme qui n'a qu'un peignoir sur la jupe. Il s'est peint lui-même dans cette habile négligence. Il aime à surprendre dans ses maîtresses moins une ardeur qui est sous les armes que les ombres tendres du sommeil de Diane. Les timides n'ouvrent bien les yeux que si leur amante les ferme. Ce sont des voleurs qui ont la main douce et qui font l'amour avec le traversin. On dirait que Tristan préfère parler d'Isabelle plutôt que de lui parler. Il s'amuse, par discrétion, à deux cupidons qui se disputent une cerise pendant que Vénus est dans les bras de son berger. C'est du haut d'un platane où il s'est caché que le poète dérobe à des baigneuses qui nagent en grenouille l'éclat d'une cuisse et le vermillon d'une fesse. Puis, avec la violence des hommes dépourvus d'audace et qui finissent par oser trop, le satyre emporte la nymphe dans un fourré comme un renard qui accroche une poule. Il me semble que, dans ce paresseux enchanteur, le feu secret tint plus de place que les folies heu-

1. A propos de l'anthologie de Tristan l'Hermite, telle que la présente Amédée Carriat, chez Rougerie.

reuses. On sut le conduire avec un baiser jusqu'au bout des songes. Il se plaint d'avoir cueilli peu de fruits dans beaucoup d'épines. Il a tort. Il avait goûté à épier le plaisir et à flatter le dé les délices du page disgracié. Les galants de profession ont plus de conquêtes et plus chaudes, mais il y a un art de faire des bouquets et un art de les respirer. Le joueur s'intéresse moins à gagner qu'à rêver qu'il gagne. J'observe que ce Tristan, dont le pas est si léger et dont la tristesse même est comme le bruit d'une fontaine, est surtout attentif, dans les femmes, à leur chevelure, c'est-à-dire à ce qu'elles ont de public et d'impénétrable, au casque de soie où elles s'enferment, à la lumière dont elles s'enveloppent. C'est le vrai trésor des amoureux de carême qui ne sont jamais plus près de la vie que lorsqu'ils l'imaginent. Ils mettent en musique l'histoire qu'ils n'ont pas eue. De là vient peut-être aussi le goût de Tristan pour les animaux. Quels confidents plus chers que des compagnons dont le silence nourrit nos paroles les plus vaines ? Ce castor, ce chat, ce bison solitaire, cette girafe docile et cette martre zibeline, c'est la gloire d'Orphée. On connaît les cœurs chimériques à ceci, que le souffle les visite à l'occasion d'un visage en repos, d'un paysage immobile, d'un gant parfumé. Leur éloquence naturelle a besoin d'un monde qui se taise. Telle est cette comédie des fleurs où la minerve de Tristan se divertit. Les dialogues du lis et de la rose, de l'absinthe et de l'épine-vinette, du chardon et de l'ortie, ne se distinguent pas beaucoup d'avec Mariane et Salomé, Épicharis et Néron. On a entendu plus d'un sot accuser Tristan d'imposture, comme si la fantaisie pouvait se confondre avec le mensonge et comme si la vie était plus solide que les songes pour qui se font tuer les poètes et les amants, mais les saints encore et les croisés et les politiques, et le sage Socrate, et don Quichotte l'insensé. Que de lecteurs pour Tristan l'Hermite qui n'en a guère !

ROGER JUDRIN

Journal de L'ESTOILE (Gallimard).

Rarement, sans doute, le moi fut-il plus haïssable que pour ce bourgeois de Paris qui tint son journal pendant près de quarante ans. Il faut que L'Estoile entende le pas de la mort pour se permettre une plainte : « Cette année 1609, critique de mon âge, soixante-trois ans, a été en beaucoup de sortes malencontreuse pour moi et pour les miens... Et qu'y a-t-il, je vous prie, au monde, de plus misérable qu'une vieillesse infirme et nécessiteuse? J'en suis, toutefois, à la veille de l'épreuve, si, toi mon Dieu, qui ne m'as jamais délaissé, et qui, d'une main, m'ayant souvent abattu, m'as soutenu puissamment de l'autre, n'en détournes le coup par bonté. » Puis L'Estoile cite saint

Augustin et implore la miséricorde divine. Est-ce là une défaillance? A la page suivante, sur le point de clore son journal, L'Estoile relate un différend qui opposa Sully aux Jésuites et annonce la mort de M. Marmet, ministre du culte protestant : il a retrouvé le ton de l'observateur qui se veut impartial, du grand audiencier en la chancellerie de France qui s'en tient au style des jurisconsultes. Mais c'est ce refus, peut-être volontaire, de l'insolence, du courroux et de la gaieté qui donne son prix au témoignage de L'Estoile : il nous faut récuser Montluc et La Noue, les faux aveux des Foeneste et les confessions apocryphes des Sancy, réquisitoires et plaidoyers pour ou contre la Ligue. Seul pouvait nous léguer un mémoire véridique ce spectateur prudent, qui se garde de crier trop fort sa pitié pour la victime et son horreur pour le bourreau, et ne rejoint le parti des « politiques » qu'afin de se dérober aux rôles de l'enclume et du marteau. Collectionneur de menus faits, de bruits populaires et de pamphlets, L'Estoile décrit son temps en rassemblant ces matériaux, de cette voix égale que savent prendre les événements quotidiens, même quand ils expriment la ruine ou le salut d'un pays. Et si ce n'est là le comble de l'art, du moins est-ce celui de la véridicité.

WILLY DE SPENS

ALEXANDRE DUMAS : *Le Pape devant les Évangiles, l'Histoire et la Raison humaine* (Gallimard).

Voilà un méchant titre mais qui vise à être un titre méchant. Il s'agit d'une diatribe où Dumas, le père, secrétaire des passions de Garibaldi et conservateur, un peu sujet à la pince, dit-on, du musée de Naples, rossa tous les papes sur le dos de Pie IX, que le révérend Victor Hugo relégua aux enfers. Cette querelle de la chemise rouge et de la tiare ne vaut pas une pirouette de Voltaire. Mussolini pourtant, lorsqu'il mangea du pape, songeait à remettre en crédit cette vieille monnaie. Il avait raison. Les démêlés dont s'amusent les hommes se réduisent à plusieurs lieux communs dont la trace n'est jamais perdue. C'est une sottise, mais qui est de bonne guerre, que d'opposer Dieu à ses serviteurs et Jésus à ses apôtres. On a entendu ce parallèle dès la cour où le coq a chanté trois fois. Avouons que, si Pierre n'avait soufflé mot de son reniement, nous n'en aurions peut-être rien su. Puisque le Christ exige du moindre chrétien la pureté du petit enfant ou celle du saint, il n'y a pas de quoi faire grief à tel ou tel d'être un pécheur. Monsieur Davy de la Pailleterie n'a pas été établi pour élever autel contre autel ni pour déposer, l'évangile à la main, contre les faiblesses du Vatican. Le poltron aurait tort de se moquer de Condé qui fuyait quelquefois. Ce

qu'on a écrit de plus sanglant contre les pontifes est parti de la plume de saint Bernard. Mais il y a loin d'un ami qui veut corriger son ami à un fourbe qui ne se sert de la vérité que pour allumer la haine. Car enfin Dumas se fait italien pour gagner sur Pie IX qu'il rende Rome au roi du Piémont. Dumas est de ces belles âmes qui souhaitent la grandeur de tout pays qui n'est pas le leur. Ce fut la devise de Napoléon III. Je prendrais plus de plaisir à écouter Dumas s'il tendait à prouver que le chef de l'Église, claquemuré dans un palais et dans un jardin, serait plus souverain que s'il possédait la terre. Ajoutons que ce palais et ce jardin sont encore tenus pour superflus par nos sublimes mécréants. Staline demandait combien le pape avait de régiments. C'est que les charnels font semblant de renvoyer l'adversaire à la puissance de l'esprit et à sa pointe la plus fine parce que, dans le fond du cœur, ces gens-là sont persuadés qu'à part la soupe, les bombes et l'argent il n'y a rien. Pie IX s'est raidi longtemps contre des Italiens qui, sous prétexte de liberté, commençaient par le priver de la sienne. Nous ne comprenons pas sur-le-champ les avantages que nous devons à nos voleurs, et l'hypocrisie n'est pas le privilège des prêtres. Je suis persuadé, par exemple, que ce n'est pas un hasard si ce texte-ci paraît à présent pour la première fois. Je ne connais pas Mr. A. Craig-Bell. J'ignore même s'il pardonnerait à un pape anglais ou américain. Reste Alexandre Dumas. Les écoliers de France jureraient que l'auteur des *Mousquetaires*, accompagné de son nègre, est un de nos historiens les plus solides et l'un de nos écrivains les plus grands.

R. J.

HÖLDERLIN ET HEIDEGGER

Au début de l'année dernière paraissait la traduction de l'ouvrage de Beda Allemann : *Hölderlin und Heidegger*[1]. Un sous-titre, ajouté par le traducteur, indiquait le propos du livre : *Recherche de la relation entre poésie et pensée.*

C'est un texte difficile. Hölderlin en France est surtout l'auteur d'*Hypérion*, et on considère volontiers les poèmes des quarante années qui ont suivi comme l'expression de plus en plus univoque de la « folie », pour interpréter l'œuvre d'un point de vue « romantique » et « politique » (Ch. Maurice Delorme, *Hölderlin et la Révolution française*, Éditions du Rocher, Monaco, 1959). Le livre d'Allemann au contraire s'appuie sur ces années étranges, silencieuses, essentielles, comme sur la période fondamentale du poète.

La recherche de la relation entre poésie et pensée est opérée ici à partir de la poésie de Hölderlin et de la pensée de Heidegger ;

1. P. U. F., collection Épiméthée.

elle se fonde sur une clarification réciproque des deux *langues*, par une analogie constante et profonde entre le thème fondamental du poète, le « Retournement natal » (die *vaterländische Umkehr*), et celui du penseur, le « Tournant » (*die Kehre*), ce qui n'est possible que par une référence étroite aux textes des deux auteurs. Soulignons ici l'intelligence et le bonheur du choix qui est fait des textes de Heidegger. Ceux sur lesquels Allemann s'appuie sont incontestablement les plus éclairants. A ce point de vue, le chapitre « Histoire et histoire » est particulièrement frappant, où l'auteur laisse se déployer la distinction radicale que Heidegger fait entre Histoire (*Geschichte*) et histoire (*Historie*). Cette différenciation, *destinée* cependant à être mal comprise par la myopie philosophique qui n'y peut voir en effet qu'une simple reprise, est enfin reconnue ici comme trait pleinement original de la pensée de Heidegger, dont Allemann nous fait même comprendre la genèse en rassemblant, depuis les premiers essais (1914), les documents successifs d'une problématisation de plus en plus ardue. Nous voyons ainsi que le concept ordinaire d'histoire (*Historie*) et l'interprétation du temps qui, avec lui, est sous-jacente à *toutes* les conceptions de l'histoire élaborées jusqu'ici par la science et la philosophie, « depuis Aristote jusqu'à Bergson et au-delà », précisera *Sein und Zeit*, sont mis en question presque dès le départ (1916). Car si l'Histoire est essentiellement temps, l'écoulement du temps, le flux de la durée, *n'est pas* l'essence du temps, qui demeure fondamentalement le non-pensé de tout ce qui, jusqu'ici, n'a pourtant cessé d'être pensé. Il apparaît dès lors qu'il ne suffit peut-être plus d' « historiser » pour se situer convenablement par rapport à la méditation heideggerienne de l'Histoire. D'une façon générale, ce livre ouvre la voie pour une authentique approche de la pensée de Heidegger, qu'il s'agisse de son rapport avec la langue, de la métaphysique absolue, du surmontement de la science, ou de la question de l'essence du poème. Cette rare pénétration, qui indique le chemin et permet la vision, n'est pas le moindre mérite de ce livre profond et sûr. A elle seule elle impose qu'on le signale et qu'on le salue.

MICHEL DEGUY

DEUX MAGICIENS DE LA PERSUASION

Le Matin des Magiciens, introduction au Réalisme fantastique [1], est l'effet d'une collaboration qui excite la curiosité. Les spécialités respectives des deux auteurs sont de celles que l'on se plaît habituellement à opposer. Louis Pauwels ne fut-il pas lecteur de Guénon et disciple de Gurdjieff ? Jacques Bergier, membre de l'Académie des Sciences de New York, ne doit-il

1. De Louis Pauwels et Jacques Bergier (Gallimard).

pas être compté au nombre des fondateurs de l'Association des Écrivains scientifiques ? Et, en vérité, cet ouvrage est des plus curieux.

Le Réalisme fantastique, nous dit-on, est une nouvelle méthode d'investigation de la réalité [1]. Comme tel, il se fonde donc sur une contestation de nos actuelles formes de pensée. « Nous vivons sur des idées, des morales, des sociologies, des philosophies, une psychologie qui appartiennent au XIXe siècle [2]. Ce décalage temporel [3], il n'est pas inutile ici de le remarquer, est l'apparence du conflit qui oppose deux formes de l'esprit humain : l'esprit de recherche et l'entendement, ce bon esprit. Celui-ci suit celui-là, mais à regret, en arrière-garde. L'héliocentrisme prouvé, l'entendement avait recours, encore, au géocentrisme. Mais, plus précisément, ce décalage entre l'entendement et l'esprit de recherche est l'exacte mise en question de l'un par l'autre. L'esprit de recherche est la mauvaise conscience de l'entendement.

Or le XIXe siècle se caractérise par la transformation de ce rapport, opérée par le positivisme. Et, plutôt que dans la simple chronologie, c'est dans ce singulier phénomène qu'il faut chercher l'explication de l'influence du XIXe siècle sur nos actuels modes de pensée. L'entendement triomphe. Ce bon sens qui s'arroge le droit de départager le possible et l'impossible, le réel de la rêverie, en s'appuyant sur le principe d'autorité — Aristote, les Textes sacrés, les acquisitions tardivement assimilées de la Science, bref un stade *passé* du savoir — y peut rejoindre la Science de son temps, qui, refusant de se dépasser elle-même, s'immobilise. Grisée par sa propre réussite, la Science officielle, en effet, tend à abandonner l'attitude qui l'avait si haut conduite. L'esprit de recherche se déforme en entendement. Il ne cherche plus ; il décrète [4]. L'entendement est enfin à la page parce qu'il n'y a plus de page à tourner. L'influence ultérieure, et jusqu'à nos jours, du positivisme tient à cette conjonction momentanée de la Science et du bon sens. Cette conjonction a en effet donné ses lettres de noblesse à l'entendement en permettant un contresens sur sa nature même. S'est tendanciellement imposée comme principe d'acquisition du savoir une forme d'esprit qui n'était rien d'autre que son contraire : une assimilation et une justification des connaissances acquises.

Mais l'épanouissement du positivisme recèle un intérêt que

1. « Il est enfin évident qu'à partir de notre *méthode* un ouvrage comme le nôtre, établi avec le maximum d'honnêteté et le minimum de naïveté, doit susciter plus de questions que de réponses. »

2. Ou encore : « Le pont n'est pas jeté entre le temps des chassepots et celui des fusées. »

3. Que font également ressortir de nombreux essayistes contemporains, Edgar Morin et Jean Duvignaud, entre autres (cf. l'article de JEAN PIEL : « Prospective et Pensée anticipatrice » dans *Critique*, décembre 1960, et le numéro spécial d'*Arguments* : « La Pensée anticipatrice », septembre 1958).

4. Marcellin Berthelot, en 1887 : « L'Univers est désormais sans mystère. »

l'on pourrait qualifier de pédagogique. Le bon sens, en s'y manifestant en toute bonne conscience jusqu'à la caricature, nous révèle, à la manière du Dictionnaire de Flaubert, combien notre entendement actuel est une forme d'esprit reçue. L'entendement — cet aspect du « refoulement » — y montre, en toute clarté, son principe essentiel : le refus. Les savants officiels se bornent à démontrer des impossibilités. « L'Allemand Clausius démontrait qu'aucune source d'énergie autre que le feu n'était concevable » et « le professeur Simon Newcomb démontra l'impossibilité (de vol) du plus lourd que l'air ». Ce refus théorique s'accompagne d'un dénigrement pratique. On s'efforce de s'assurer l'impossibilité de telle ou telle invention en ôtant, *a priori*, leur raison ou leur honnêteté aux inventeurs. Zeppelin est considéré comme un maniaque ; Charles Cros est pris pour un ventriloque. Ainsi, l'entendement, cette réaction de défense, met *a priori* entre parenthèses tout phénomène qui n'entre pas dans son système. Nous le voyons sévir chaque jour, à propos des O. V. N. I. [1] par exemple. Il n'est pas utile de prendre parti, ici, pour ou contre la réalité de ce phénomène. Il convient simplement de remarquer combien l'entendement l'irréalise, *d'abord*, en le réduisant soit à une pure et simple méprise, soit à l'état d'ectoplasme positiviste : une hallucination.

Ainsi peut se définir la méthode du Réalisme fantastique, sa position sur les faits, comme sur les hypothèses. Si l'entendement a pour objet de nous masquer les faits qui le dépassent, chercher revient à considérer les faits que notre entendement nous masquait [2]. Alors que le Révérend Pravanananvanda et le biologiste américain Strauss voient dans l'abominable homme des neiges « purement et simplement l'ours brun de l'Himalaya » parce que cette « hypothèse, étant la seule qui ne soit pas fantastique, doit être la bonne », Louis Pauwels et Jacques Bergier paraissent partir du postulat inverse. L'hypothèse la plus exacte est probablement aussi la plus fantastique. Les textes alchimiques pourraient être, par exemple, les restes déformés d'une civilisation très ancienne, voire extra-terrestre. Les alchimistes modernes connaîtraient le secret de la désintégration atomique. Le nazisme reposait sur des sociétés secrètes et sur la doctrine du mystique Horbiger. Le savant Roger Bosvovitch, dont la correspondance avec Voltaire permet de trouver « entre autres idées modernes : la création d'une année géophysique internationale, la transmission de la malaria par les mous-

1. Ce sigle, cher au romancier de science fiction Jimmy Guieu (*Objets volants non identifiés*), s'efforce de remplacer par une formulation plus rigoureuse la belle expression populaire de *soucoupes volantes*.

2. « Simplement nous cherchons la réalité sans nous laisser dominer par le réflexe conditionné de l'homme moderne (à nos yeux retardataire) qui se détourne dès que cette réalité revêt une forme fantastique. »

tiques, etc. », ne serait-il pas « Mutant, voyageur du Temps Extra-terrestre camouflé » ? Ces hypothèses, on le voit, sont des plus séduisantes [1]. Elles manifestent un radicalisme antipositiviste. Alors que le positivisme définit le présent comme une plénitude entre les deux vides du passé et de l'avenir, le réalisme fantastique — l'interprétation de l'alchimie est significative, à cet égard — le présente comme un manque, un vide de savoir entre deux plénitudes [2].

Une si généreuse ouverture spirituelle ne doit pas trop nous aveugler, cependant. Il ne faudrait pas que la séduction que de semblables hypothèses exercent sur notre esprit nous masque la curieuse conception des faits, la singulière forme de raisonnement sur lesquelles elles sont parfois édifiées. Le propre de cet ouvrage, nous dit-on, est « de recueillir des faits, des rapports entre les faits ». Mais les faits que l'on peut considérer comme tels sont bien rares ; et l'absence d'un réseau serré de références, comme celle du recensement et de la critique des documents, ne permet pas la localisation, la description, en un mot l'authentification convaincante des phénomènes que l'on peut considérer comme probables [3]. En outre, ces faits insuffisamment authentifiés sont dispersés dans la masse de ce qu'il faut bien appeler les pseudo-faits. Bien que l'on puisse rencontrer le pseudo-fait sous la forme naïve d'une pure et simple affirmation. « Dans ce domaine plus grossier de la magie imitative, on comprendrait comment le magicien de Cromagnon, contemplant dans sa grotte l'image du bison cérémoniel, *parvenait à saisir* l'ensemble des lois du monde bison et à annoncer à la tribu la date, le lieu et le temps favorables à la prochaine chasse » [4] — l'apparence de la réalité du fait, un véritable mirage, est obtenue par l'usage de cette chaîne d'hypothèses, qui suscite une manière d'illusion de l'esprit. Le schéma de ce phénomène est le suivant. Lorsque sur une première hypothèse s'en greffe une seconde plus outrée, le rapport qui s'établit entre l'une et l'autre, au cours d'une lecture rapide [5], tend à devenir le même que celui

1. Il n'est pas utile d'insister davantage. On en retrouve la plupart dans de très nombreux romans de science fiction et notamment dans *Demain les Chiens*, le grand livre de C. D. Simak.

2. « Le présent retarde dans les deux sens » et encore « Si l'on était réellement attiré par l'avenir, on le serait aussi par le passé, on irait chercher dans les deux sens du temps avec le même appétit. »

3. « Naturellement nous n'avons eu ni le temps ni les moyens de nous livrer à des mesures et expérimentations qui nous sont apparues comme souhaitables et qui seront peut-être tentées par des chercheurs mieux qualifiés. »

4. Il ne s'agit pas d'un lapsus, mais bien de l'expression d'un fait acquis. Nous lisons plus loin : « Le sorcier passe, par transes, dans la réalité du monde bison, en découvre tous les aspects d'un seul coup et *peut annoncer* le lieu et l'heure de la prochaine chasse. » Il faut remarquer ici la répétition. Sans vouloir prétendre que le procédé est employé consciemment, il convient cependant de souligner que la répétition est ce que l'on peut appeler un moyen mécanique de persuasion. (Cf. la célèbre proposition du Dr Gœbbels.)

5. « Notre meilleur lecteur, le plus cher à nos yeux, en aura fini avec nous en deux ou trois heures. »

qui lie un fait avec l'hypothèse dont il est l'objet. Le caractère hypothétique de la première hypothèse s'effaçant — sur le mode d'un « ce n'est que cela », — cette première hypothèse tend à prendre l'*apparence* d'un fait. Voici un exemple. Il oblige à entrer dans quelques détails. L'apparence du fait, nous l'allons voir, tend à être donnée à l'hypothèse que des civilisations très anciennes ont pu être bâties sur un système de connaissance différent du nôtre. Première hypothèse : « S'il y a eu, dans la nuit des temps, des civilisations bâties sur un système de connaissance. » Deuxième hypothèse : « Il y a eu des manuels. » Troisième hypothèse : « Il n'est pas exclu que certains de ces manuels ou fragments aient été retrouvés, pieusement conservés et indéfiniment recopiés par des moines dont la tâche était moins de comprendre que de sauvegarder. » Quatrième hypothèse : « Mais en fin de compte toute réelle connaissance technique, scientifique, poussée à son extrémité, entraîne une connaissance profonde de la nature de l'esprit, des ressources du psychisme, introduit un état supérieur de conscience. » Cinquième hypothèse : « Si, à partir des textes « ésotériques » — même s'ils ne sont *que ce que* nous en disons — des hommes ont pu remonter vers cet état supérieur de conscience, ils ont, d'une certaine manière, renoué avec la splendeur des civilisations englouties. » Ainsi, au cours de la cinquième hypothèse, la deuxième se réduit à la forme « même si ce n'est que cela ». Quant à la première, elle n'est plus même en question. La lecture hâtive lui accorde l'apparence d'un fait. Il convient de noter, en outre, que l'imbrication des faits probables et des pseudo-faits joue dans le même sens, selon le principe dit de l'*amalgame*.

Et, en vérité, les faits semblent assez peu préoccuper Louis Pauwels. Nous lisons certes, page 452 : « Ces cas sont nets. Cependant ils risquent de décevoir. C'est que la plupart des hommes préfèrent *les images aux faits...* » Mais à la page 385 : « Ce travail est incomplet : il nous aurait fallu dix ans de plus. En outre, nous n'en donnons qu'un résumé, *ou plutôt une image*, afin de ne pas rebuter... » Ces deux passages ont un autre mérite. Ils montrent la curieuse manière de raisonner du rédacteur de cet ouvrage. Le positivisme justifiait un stade périmé de la Science en mettant entre parenthèses les « faits maudits ». Le Réalisme fantastique assure ses démonstrations en plaçant entre parenthèses le principe de non-contradiction. Louis Pauwels nous montre certes que ce principe ne s'accommode pas de certains phénomènes de la micro-physique. Mais il ne s'agit pas, ici, précisément, de micro-physique. Nous lisons ainsi à la page 120 : « Il conviendrait d'ajouter aux *équipes de chercheurs que nous souhaitons voir réunies* des spécialistes du déchiffrage », et à la page 136 : « En effet, nous avons fini par croire que le progrès des connaissances n'est plus possible *sans équipes nombreuses*, sans appareillage énorme, *sans financement considé-*

rable »[1]. Il s'agit simplement dans le second cas de *justifier* la solitude de l'alchimiste.

L'intelligence analogique, l'illumination mystique, l'état de contemplation absolu qu'appelle Louis Pauwels, ne correspondent pas à la confusion et à la contradiction sur le plan du discours, précisément sans doute parce qu'ils ne correspondent pas au discours. Le Réalisme fantastique, comme esprit de recherche, semblait se définir comme un manque, une inquiétude. Nous le voyons se pervertir en système de justification automatique, en plénitude, en bonne conscience. Force nous est de constater que Louis Pauwels ne se donne pas moins facilement raison que Marcelin Berthelot. Mais il ne peut avoir toujours raison ici qu'en ayant souvent tort un peu plus loin.

Pourtant, n'en doutons pas, ce livre peut être lu de deux manières. Ce n'est pas sans raison que Louis Pauwels rend hommage au lecteur pressé. Une lecture hâtive est la seule qui puisse procurer, ici, un véritable plaisir. Qui dévorera ce gros ouvrage en quelques heures, comme il l'est demandé, entendra une certaine « musique ». Il sera séduit, conquis, enchanté par ce mixte d'hypothèses étonnantes et de brûlantes polémiques, par cet ensemble d'anecdotes piquantes et de nouvelles fantastiques[2]. La rapidité même de sa lecture provoquera une illusion de l'esprit qui permettra d'atteindre, mais comme un pur mirage, ce point privilégié, duquel, selon les mystiques, les contraires cessent d'être contradictoirement perçus. En un mot, les contraires seront abolis par l'inattention.

Mais le lecteur attentif, scrupuleux, qui, espérant de cet ouvrage autre chose qu'une simple excitation provisoire, qu'un agréable et fugace divertissement, s'armait de la patience même des alchimistes, sera probablement déçu. Louis Pauwels et Jacques Bergier, ces deux esprits de formations opposées, n'ont pas produit une synthèse, mais une somme disparate. Il ne suffit pas de laisser le lecteur sur sa faim pour lui ouvrir l'appétit.

JEAN RICARDOU

***

LE ROMAN

ROGER JUDRIN : *Lampes de prison* (Gallimard).

Comment aimer son pays tel qu'il est, et les femmes telles que l'amour les dévoile ? Sans parler de l'obscure et traîtresse prison du corps, comment éclairer la prison de l'âme ? Les récits que

1. Que l'on peut également rapprocher de ceci : « Mais si notre gros bouquin maladroit pouvait quelque jour décider un *mécène* à permettre ce travail, nous n'aurions pas perdu tout à fait notre temps. »

2. Parmi lesquelles il faut citer un extrait de l'admirable texte de BORGES : *L'Aleph*.

Roger Judrin intitule *Lampes de Prison* sont des contes moraux, au sens où l'on dit que Montaigne est moraliste. Les conduites des personnages y sont constamment confrontées aux principes du narrateur. Ainsi Torix, le jeune Gaulois civilisé par Rome, a peut-être idéalement raison d'abandonner Rome pour la révolte contre Rome et pour la libération de la Gaule, mais on voit bien que raisonnablement il a tort ; la révolte n'est pas si belle que l'idée de la révolte, ni la Gaule que le souvenir de la Gaule. Il en va de même pour les femmes. Agathe, Laure, Isabelle, Émilie, Nicole, Suzanne, et jusqu'à l'inconnue de la fontaine Médicis, sont autant de songes que l'amour bâtit, ou la distance, et que la réalité dissipe. Pures, elles sont fuyantes ou froides. Tendres, elles sont impures, ou bien infidèles. Chacune d'elles est une fugace merveille, qu'il est impossible d'atteindre ou de garder, parce qu'une trop belle image intérieure ne coïncide jamais longtemps avec les reflets au miroir de tous les jours. Ce décalage est absurde, juste, et déchirant. On ne peut faire grief à quelqu'un de sa lucidité. Il y a du Swift chez les héros de Roger Judrin, une exigence de pureté presque insoutenable, une tendresse éperdue que tout désespère. Ils voudraient pouvoir, sans mépris ni déception, aimer toujours ce qu'ils aiment ; à chaque occasion, quelque chose d'affreux les déçoit, les repousse. Ce que l'un d'eux appelle les puanteurs irrémédiables de la vie et de la mort leur gâte et la mort et la vie. Ils ont le nez fin, c'est leur malheur. Ils se perdent par délicatesse, cependant que l'auteur trouve son salut dans cette même délicatesse forte et ferme, qui frappe juste et ne pèse pas. Le bonheur d'expression surprend d'autant plus chez Roger Judrin qu'il étincelle et chatoie dans des phrases à armature courte, comme celles de Voltaire ou d'Alain, où l'on s'attend moins que partout ailleurs à voir briller les facettes du langage. Il a un goût inépuisable et sûr de toutes les ressources, de tous les jeux que les mots proposent : pointes, archaïsmes, résonances proches ou lointaines. Dans l'insolite alliance de la rigueur et du jeu, le jeu n'est pas jeu, mais approche d'une vérité personnelle, plaisir de l'abondance, triomphe de l'écrivain sur les démons qui accablent l'homme. Le langage agit comme un baume, et la manière de dire compose avec ce qui est dit une substance douce-amère dont l'originalité est absolue.

DOMINIQUE AURY

JACQUES BRENNER : *La Tour Saint-André* (Julliard).

Il y a quelque chose de singulier dans le livre de Jacques Brenner : il se déclare *roman*, mais se présente sous la forme de souvenirs, où tout n'est sans doute pas imaginaire, où tout, en tout cas, nous semble véritable. C'est, d'une certaine manière,

une réussite exemplaire, pour un écrivain, d'écrire un roman que le lecteur puisse considérer, sans hésiter une seule seconde, comme des mémoires tout à fait authentiques.

Mais je soupçonne que c'est par pudeur que Brenner a écrit *roman* sur la couverture de son livre. Ceci ne pourrait nous surprendre, car cette pudeur, cette retenue, fait un des charmes de *La Tour Saint-André*. On ne peut raconter ce livre : il ne s'y passe rien, je veux dire rien de suivi, de concerté. C'est une suite de portraits, d'anecdotes, de réflexions, dont la trame légère ne pèse jamais sur les événements à venir. Ces souvenirs se situent à Rouen et se déroulent sur une vingtaine d'années, de celles qui précédèrent la dernière guerre à celles que nous venons de vivre.

Ce que j'aime, dans *La Tour Saint-André*, c'est d'abord cette absence d'histoire, d'aventures exceptionnelles, de coups de théâtre.

C'est aussi — et davantage — son écriture. Voilà un style sobre, réservé, sans lyrisme et sans passion, qui ne dramatise jamais, même à propos des événements les plus tragiques : je pense, par exemple, aux bombardements de Rouen. Réservé, c'est non seulement le caractère d'un style, mais encore celui de l'homme qui l'utilise (ce qui ne revient pas toujours au même, quoi qu'on ait pu en dire). Jacques Brenner ne juge pas. Il pourrait, cependant, le faire : les personnages qu'il met en scène, ses anciens camarades de lycée, ne se conduisent pas toujours selon son goût. Mais l'amitié n'a que faire des leçons de morale : si l'on cherche un ami, c'est que l'on a déjà trouvé des censeurs.

Ce que j'aime, enfin, c'est la création d'un climat, d'un monde vivant. Ce sont les efforts des « Étudiants associés » pour jouer l'*Œdipe* de Gide, en pleine occupation, malgré les tracasseries (puis l'interdiction) des organismes vichyssois. Ce sont les inquiétudes, les hésitations des jeunes gens au bord d'une vie épineuse qu'ils tâcheront d'apprivoiser par des chemins différents.

Je ne dis pas tout ce qu'il faudrait dire. Mais rien n'est difficile, n'est-ce pas, comme de parler d'un livre que l'on aime, parce que les raisons qui vous le font aimer ne sont pas toutes d'un ordre logique et rationnel, ne se décomposent pas en propositions régulièrement démontrables. Tant pis pour moi.

J'ajouterai seulement que je regrette, que je regrette fort que l'on n'ait pas parlé de *La Tour Saint-André* ces dernières semaines. Je n'ai pas lu beaucoup de livres, cette année, d'une qualité aussi profonde, ni qui m'aient donné autant de plaisir.

JACQUES BENS

HERVÉ BAZIN : *Au Nom du Fils* (Le Seuil).

Marcel Prévost faisait son quotidien d'Ovide et de Callimaque, et Henry Bordeaux s'émouvait en lisant Rimbaud. Qu'Hervé Bazin aime et admire Breton, qu'il ait dédié *La Tête contre les Murs* à la mémoire d'Artaud ne signifie donc rien. Les sept romans qu'il a publiés (y compris le dernier) en témoignent : ses maîtres ne sont ni les surréalistes, ni les maudits, ni même les inquiets. Quelques belles pages de *Vipère au Poing* ont pu faire illusion, encore qu'il fût décevant de voir la révolte juvénile se résoudre en un jet d'urine sur un massif d'hortensias. Mais, dès *Le Petit Cheval*, le bon petit diable payait sa cotisation à la Sécurité sociale. Aujourd'hui, il touche les allocations familiales, privilège que des temps moins généreux refusèrent à Gustave Droz et à André Lichtenberger. « Le voici passé de l'autre côté de la barricade ; hier, enfant ombrageux et rétif ; aujourd'hui, père douloureux. Ainsi va la vie », écrivent, à peu près, les grands critiques pour grand public.

On l'ignore trop : la même critique officielle, il y a trente ans, faisait un sort aux romans de Marcel Prévost, habile, lui aussi, à « se renouveler » et à poser les petits problèmes du bourgeois français. De Souday à Robert de Traz, d'Edmond Jaloux à Vandérem, tous s'accordaient pour louer la fermeté de la pensée et l'élégance du style. Léon-Paul Fargue lui-même décelait, dans l'auteur de *L'Homme Vierge*, « une qualité de vie intérieure assez admirable ». (Et justement la narratrice de *Qui j'ose aimer*, une jeune fille séduite par son beau-père, n'est pas sans analogie avec celle de *L'Homme Vierge*, fruit vert dégusté par un parrain à dentier.)

Après le thème de l'inceste (mais d'un inceste qui n'outrage guère les bonnes mœurs, puisque les amants ne sont pas de même sang), il était naturel qu'Hervé Bazin abordât celui de la paternité. Daniel Astin s'intéresse d'autant plus à Bruno qu'il n'est pas tout à fait sûr d'en être le père. Situation vraisemblable, sinon très originale, que René Lefèvre avait déjà traitée, à sa manière *(Rue des Prairies)*, mais qui permet, du moins, à Hervé Bazin de faire valoir ses dons de moraliste : « Se mettre au pied du mur n'arrange rien, quand on ne sait pas comment s'y prendre pour l'escalader ». « Que sont, en vérité, les accidents de la chair, auprès de décisions du cœur ? » « Qui croit chercher l'amour d'autrui souvent cherche d'abord à s'assurer du sien et les preuves qu'il en donne, à tort et à travers, c'est à lui-même qu'il les destine. » « On n'en a jamais fini avec soi-même. » Ces citations permettent d'apprécier la correction grammaticale du style d'Hervé Bazin. Tout n'est-il pas correct, d'ailleurs, dans *Au Nom du Fils*, et même de bon ton ? Après tant d'œuvres négligées ou bâclées, il est réconfortant de sentir la sueur de l'artisan consciencieux. W. S.

*
* *

LES ARTS

GOYA, L'ŒUVRE GRAVÉ[1]

La peinture de Goya élargit et développe dans le sens de l'espace, de la matière et du mouvement, le langage symbolique et fantastique de ses gravures ; celles-ci, à la faveur d'un approfondissement de la violence, atteignent un réalisme fabuleux qui tend à franchir les limites de l'art. A chaque crise, Goya demande à la gravure le rassemblement de ses forces, un état de son monde intérieur ; à chacun des stades importants de son évolution répond un cycle gravé. La tension, la puissance d'abstraction du noir et blanc épousent étroitement le foisonnement créateur du subconscient ; la couleur même semble souvent chercher une réinvention complexe — jamais une transposition — de l'unité psychologique des gravures. Mais, pour Goya, la couleur est l'exorcisme souverain, le principe dynamique d'une transsubstantiation merveilleusement charnelle ; ainsi sont réincarnés ses démons et ses monstres.

Les techniques artistiques ne sont pas interchangeables ; le choix n'en est jamais gratuit. Une gravure n'est plus un dessin et ne sera jamais un tableau. Dans les dessins de Goya — comme dans ceux de Rembrandt et du Tintoret — la forme absorbe l'espace, s'ouvre et se détend alors même que le trait atteint sa tension extrême. Dans la gravure, au contraire, la forme se referme sur le mouvement. L'eau-forte est peut-être la seule technique où le noir et le blanc, la lumière et l'ombre soient indissociables et presque réversibles. Dénuée de sensibilité épidermique, la gravure ne se prête guère à l'improvisation ; elle requiert un approfondissement, un durcissement difficiles de la forme ; elle exige la construction d'un espace alors qu'un dessin s'inscrit d'emblée dans le sien. Certes, un Goya, un Rembrandt savent libérer d'une technique ce qu'elle comporte de forces vivantes. L'on peut voir, de Rembrandt, maintes planches parmi les plus belles passer d'un état à un autre et accéder, en apparence sans nécessité ni logique techniques, à un niveau de conception infiniment supérieur. Dans « Les Désastres de la Guerre », le métier paraît pauvre en face des audaces et des impatiences de la technique. Jamais Goya ne retrouvera la précision de style ni le métier raffiné des « Caprices » : le métier de Tiepolo. Cependant, la plupart des « Caprices » sont encore des dessins gravés ; leur contenu les apparente à des manifestations pathologiques.

1. A la Galerie Gavau.

Survenus dans le prolongement de sa longue maladie de 1792, les « Caprices » sont à Goya ce que furent à Dostoïevski les « Souvenirs de la Maison des Morts ». On peut comparer au destin de Goya celui de Dostoïevski. A la menace suprême de l'aliénation tous deux ont opposé une exaspération de la personnalité, une extension de la sensibilité et de la sensualité, une audace nouvelle dans l'investigation et la confession. Tous deux sont descendus aux enfers ; ils en ont acquis une nouvelle conception de la grandeur — désormais identifiée avec une conscience tragique — qui renouvelle leurs moyens d'expression et les intensifie par le dépouillement. Ce sont les gravures — et non les dessins préparatoires — qui font Goya rompre définitivement avec son passé. La distance intérieure que suscite le recul technique— beaucoup plus que « le sommeil de la raison » — fait lever ce bestiaire morbide, engendre les monstres qui multiplient dans un crépuscule sans perspectives le geste mystérieux des prophètes de Rembrandt. « L'humanité s'affirme par l'infirmité », a dit Victor Hugo, qui pensait spontanément par images. Il suffit, en ce qui concerne Goya, de substituer l'animalité à l'infirmité. Ses monstres zoomorphes ne sont pas le fruit d'une altération, mais d'une mutation, d'une fusion des formes vivantes menée de pair avec une abstraction des formes plastiques. « Je commence une femme, disait Géricault, cela finit en lion. »

Les « Caprices » annoncent les fulgurantes révélations des « Désastres », la gravité quasi religieuse de la « Tauromachie » et des « Disparates » ; ceux-ci accusent la récurrence des thèmes obsessionnels, non plus dans le sens d'une vie monstrueusement exaltée par les menaces, mais dans l'affirmation et l'approbation que suscite le sentiment débordant de la puissance créatrice. Ces visions intérieures ont abouti à des images idéales et prophétiques, dépourvues de fin immédiate.

Les « Désastres de la Guerre » et la « Tauromachie » sont peuplés des mêmes formes enchevêtrées, inextricables comme des nœuds : corps suppliciés, empalés sur les cornes ou sur les baïonnettes, chevaux éventrés sur des fonds singulièrement abstraits : ici les perspectives étagées de l'arène vide ; là des paysages tragiques et nus que traversent la verticale d'un tronc,d'un gibet, ou l'obsession d'une arche. Les seules formes actives sont les agresseurs — moins soldats que bourreaux ou bouchers — et, surtout, ce symbole hallucinant de puissance aveugle et de densité dynamique : le taureau. L'art de Goya est passé de l'inconscient individuel à l'imagination collective. Selon d'autres références symboliques que Jérome Bosch, mais au rythme d'un même élargissement eschatologique, les « Disparates » — comme les « peintures noires » — débordent la représentation de phantasmes rigoureusement individuels. Le symbolisme du Flamand se rapporte étroitement aux mystiques de son temps ; tel Ruysbroek l'Admirable. Celui de Goya aboutit à une mythologie

expressive des forces secrètes et des revendications de l'âme humaine : rêves de vol, hantise de la chute, obsessions criminelles et érotiques presque toujours liées. Cette mythologie ne connaît pas de personnification comparable au saint Antoine de Bosch. Des mythes tels que Don Quichotte ou Gulliver — qui habitent profondément, à l'état d'allusions, l'œuvre entière de Goya, — ne sont jamais abordés directement.

Goya eut-il pleine conscience du caractère effrayant de sa sensualité ? Son art, en tout cas, reste souverainement conscient des moyens qu'il emploie pour en assouvir les besoins. Cette conception par cycles vastes, autour de sujets qui exaspèrent sa sensualité morbide et élèvent sa conscience, traduit la recherche dramatique d'une unité intérieure. Ses obsessions profondes, Goya les utilise toujours pour toucher le fond de l'âme humaine. Elles ne cessent de se manifester, sous une forme toujours plus sublimée sur le plan de l'art et démythifiée sur le plan moral, jusqu'aux immenses saturnales de la « Maison du Sourd », et jusqu'aux « Disparates » où tous les rôles sont renversés ; le vocabulaire psychanalytique dirait que l'interprétation des rêves s'intègre et se superpose aux rêveries mêmes du peintre. C'est la fusion solennelle de l'objet et du sujet, la révélation d'une unité mystérieuse, le subconscient dans la volonté, une création sans créateur.

L'art de notre temps est encore — et se doit d'être — une conscience ouverte, un lieu de combats solitaires et d'initiations douloureuses ; ses ultimes tentatives pour regrouper autour de l'homme les éléments de drame pictural ont prononcé la condamnation des formules déclinantes ; bien des voies sont désormais sans issue. L'Expressionnisme a déserté le drame pour revenir au « laid souverain » (les conventions, selon Delacroix). Depuis l'effondrement du Surréalisme dans un inconscient dogmatique, la sensibilité créatrice du monde moderne — qui grandit dans le désespoir — s'épuise en misérables miracles. En dépit de ses fonds menaçants, l'œuvre de Goya peut nous rendre confiance ; elle est une conquête de l'homme sur soi ; elle est de celles qui ont su justifier pleinement le symbolisme universel par l'œuvre d'art et fonder l'œuvre d'art sur le symbolisme universel.

JEAN REVOL

PEINTURE ET MOUVEMENT

On connaît l'œuvre de Vieira da Silva depuis de nombreuses années. Œuvre patiente, qui peu à peu décrypte le réel, sans s'amenuiser, sans en venir aux figurations convenues (morcellement, disparités lamellaires, embryons ou « cloisonnages ») dans le post-modernisme, généralement en usage chez les artistes de cette génération.

Que le style puisse être *divers*, sans monotonie, voilà qui confond — et quelle virilité chez la femme ! qui dispose d'un talent où la force, l'intelligence s'allient à la volonté. Peinture résolue, qui est sortie, il y a déjà longtemps, du système des grilles, des « carreaux », où les spectateurs pressés pouvaient voir comme l'élément d'une méthode inlassablement poursuivie. Vieira da Silva a su échapper au mono-style, et telle œuvre récente (*Chevalets*, 1960) montre assez, par le jeu de bielles puissantes, verticales, érectiles, une nouvelle forêt en mouvement. Geste ample, de nature hybride, qui ne cède jamais aux facilités de la minutie ou de la désinvolture, aux « ondes » par tracés liquides.

Par cet effort, lié à l'observation et à la connaissance des moyens, l'artiste sait que la maîtrise s'acquiert difficilement, qu'elle est toujours à reprendre : il faut surmonter comme le tremblement, issu de la crainte et des décisions, rompre l'incertitude, irrésolution fascinante, qui aimerait « nouer » un geste et l'interdire, avant qu'il ne prenne vie et forme.

Associer ce mystère, du geste et de l'allant, de la pénétration dans un univers qui décante et grille, brûle le monde visible, c'est accéder au secret : voir, en formant ; inventer, hors de la matérialité, vulgarité ou banalisation du « monde visible identifiable ». Mystère, poésie, ces réalités ont encore sens, par la peinture, dès qu'elle sait rester exigeante.

Comme en secret, et témoin de l'expérience depuis de longues années, Arpad Szenes ne vit pas dans un sillage ou dans l'ombre. Ce couple de peintres, Vieira da Silva, Arpad Szenes, poursuit une carrière qui n'emprunte ni à l'un ni à l'autre ; qui montre que l'on n'étouffe pas dans l'univers conjugal ; que l'on ne se dégrade pas, réciproquement, quand le talent est là. Savoir préserver les libertés agissantes, et peut-être décider en commun, aimante le réseau des forces.

L'art d'Arpad Szenes se situe aux confins. Peinture blanche, aimons-nous dire, sans effet narquois ou agressif, d'une sagesse qui déconcerte. Ailleurs, on fait un tel usage de la « force » montrée en parade, ou des reliefs et engorgements, pâtes d'assaut, que l'on aime cette peinture légère, sans équivoque. D'un Occidental blasé, mais amoureux de la peinture : d'un mode de formation sans truquage ni illusionnisme, qui aurait, *depuis ses paysages*, comme une vision d'un univers mobile, où le mal, l'inertie des profils ou de la « vue » de face, stagnation et désinvolture, seraient exclus. On aime ces qualités de formation sans recours au silhouettage ou à l'empâtement, la sensibilité qui se révèle depuis un trait sans image, et cette aisance dans la fluidité construite. Jamais l'erreur de la figuration forcenée, par contraste, ne fut aussi probante : par l'art d'Arpad, et de Vieira, la peinture est de nouveau méditation, et observation, physique, alliée au mouvement. Le secret de cet art, qui ne

figure pas, qui suggère, doit au refus : des banalités figurantes et du style que l'on imite, de la grossièreté qui s'en tiendrait au sujet. Fait curieux : la peinture qui s'ébroue est loquace, forcenée (elle commet une autre erreur, en « se proposant » comme modèle, chaque peintre visant à éclipser l'autre). Ici rien de tel. *Peinture de secret*, alliée à la réalité de l'univers, à une morphologie et à une écriture qui ne livrent aisément leur sens. Il faut aller dans le mouvement de cette peinture, pour l'entendre.

Plus jeune, Guy de Voguë doit sans doute la rupture intervenue, en lui et dans son œuvre, à ses exigences (de chercheur, que rien ne semblait prédisposer à la peinture), et à Jean Atlan, qui l'encourageait. La formation est différente, ici, au gré des expériences qui empruntent à « l'univers visuel » de mode dès que l'on abandonne la figure. Mais elle ne disparaît entièrement. On devine une thématique qui est loin de nier les réalités foncières : couple, paysage, nature.

Un trait commun à ces différentes peintures vaut d'être évoqué : *dynamique*, ici montrée, là fluide, ailleurs insistante ; conditions réelles du mouvement (non de la gesticulation). Tiennent-elles compte de l'existence et de la résistance du *milieu*, d'abord organique (reliefs, matières, toiles très travaillées, puzzle muet, aplats successifs, vide central, décentré, sans axe : partie optique de repos, équivalent d'une *plage*, permettant les saisies, d'amarrer). Ou de sa docilité, à toute épreuve : amoureuse, consentante, bienfaisante, instigatrice. Docilité à ou envers la *peinture a-conceptuelle*, non sans objet.

Ici, le corps devient thématique occultée, milieu traversé, parcouru. Le corps-couple, hybride, comme lieu, centre et nœuds, carrefour de mouvements, aurait besoin, pour atteindre les périodes de faîte, de complétude (mouvement, immobilité, silence et rumeur), de toutes les pulsions d'une nature, des natures accordées au regard.

On devine qu'il est amoureux. Et l'optique, qui résulte de cette science de mouvement, détermine une mosaïque, l'aspect du tableau, de nombreuses imbrications. D'où cette sorte de définition de la *mesure* du mouvement et du repos, non plus dans leur disparité : dans leur accord. Phase rêvée du silence, de la pénétration sensuelle, de l'accord et des vibrations, des échanges quasi imperceptibles. De l'osmose et des surimpositions. Que les propriétés d'une certaine chose, nature, apparaissent dans une autre chose, couple, ou corps en mouvement, indique comment l'artiste se comporte : *en regard de la perception*, des moyens et objets de connaissance.

L'un d'eux emprunte au mouvement. On surprend dans cette peinture plus d'un transfert — qu'un corps fait d'un lieu dans un autre lieu, d'un corps à l'autre, le couple, l'hybride devenant machine capable d'une action comme infinie, dans l'univers temporel, privé de temps « morts ». Les saccades sont

ressenties comme ondes ; les termes de ce transfert sont des *instants* accordés aux regards et à l'exigence.

Autre moyen et but : l'écriture, hors des éléments de paysage, d'un élément végétal, minéral. Décidément, la peinture a-conceptuelle se veut écriture, alliance des mixtes. Ce qui est posé sur la toile détermine, selon la forme. On ne peut qu'encourager de Voguë à poursuivre dans cette physique de la peinture où il sait intégrer la force qui explose, bourgeon-fusée, en éclat, avant la pulvérisation.

RENÉ DE SOLIER

*
* *

LECTURES

TROIS POÈTES

Le poète tire tout son pouvoir de l'amour qu'il porte aux choses. Une brindille, un caillou l'inspirent. Rien à ses yeux n'est frappé de néant s'il consent à répondre à l'appel le plus secret. Rien non plus ne demeure silencieux s'il cède au beau murmure de son âme.

★

Les poèmes n'existent pas moins que les objets. Ils renvoient la lumière du jour. Ainsi que des miroirs, ils s'obscurcissent avec la nuit. On ne peut saisir leur beauté propre qu'en les regardant, à l'heure la plus propice, avec délicatesse.

★

Les meilleurs vers de Gabriel Dheur [1] sont comme inscrits en filigrane dans les pages un peu fragiles qu'il nous propose aujourd'hui. Devant la fenêtre, au matin, j'élève une feuille morte, et vois de pures nervures sensibles qui jusque-là m'étaient cachées :

Cette fois-ci nous passerons par un autre chemin
nous verrons les bruyères
au pied des pins
cette fois-ci nous n'emmènerons personne
pas même un chien
le vent passera sur nos visages
l'océan oublié ne sera plus qu'une petite ride
laissée par l'eau
salée comme des pleurs au coin de nos yeux bleus

1. *D'une Presqu'île* (Seghers).

maintenant la saison va finir
malgré les orgueils de calendriers
voilà l'univers imprévu aux éclats rouges sombres
la mer jusqu'aux falaises de l'ouest
la terre et ses entrecroisements d'herbe
mille insectes vivent un peu au-dessous
sans rien de ce qui nous est utile
nous voudrions tout voir avec nos regards d'hommes
tout écrire d'un roseau sur le sable
il n'en est pas question.

★

La grande clarté de midi convient au talent de Jean Breton [1]. Il chante le soleil, les corps. S'il se révolte, c'est contre la fatalité et le désespoir. Son cri nous émeut longtemps. Mais déjà le déclin du jour l'incline à la douceur :

Elle montrait ses poings au soleil
Elle égratignait l'eau de ses ongles
Elle frappait sur le dos du vent

Elle était grande comme une insulte
et son corps ployait dans le vide

De noms imaginaires
aussi doux que le cidre
en vain l'ai-je appelée
ma ville brune et mon audience,
mon patrimoine mis à sac
par une rosée en colère.
Mon cœur tremblait comme une vitre.
On ne met pas l'orage en cage sans fatigue.

Mais il m'est possible d'errer
bouche folle et les mains serrées
là où les pas de ceux qui nous aimèrent
ont lentement pourri le sable.

★

Les secrets nocturnes gardent pour moi l'attrait le plus grand. Toute ombre est l'ombre de Dieu. La parole poétique est une ombre qu'il faut scruter sans relâche. J'écoute (il se fait tard), j'écoute Anne Perrier [2] :

1. *Chair et Soleil* (La Table Ronde).
2. *Le Petit Pré* (Payot, Lausanne).

Tout est consenti
Je m'abandonne à l'oubli
Au silence à la nudité
Minérale du chant
Forêts et champs
Rivières laissez-moi passer...
Le cœur tremblant
Je cherche la beauté
Vêtue de nuit
Qui vous a renversés
D'un cri.

PIERRE BERNARD

JANINE SPERLING : *La Longue Soirée* (Gallimard).

Une dizaine de personnages se retrouvent un soir de réveillon, font l'épreuve des liens qui les unissent, en même temps que le point de leur traversée, la balance de leur compte.

L'auteur les suit avec une attention scrupuleuse et discrète, sans peser, sans forcer la voix ou la couleur.

Nous les suivons à notre tour avec sympathie, et sommes parfois touchés. Mais dix personnages, c'est beaucoup pour un mince roman ; c'est trop pour que nous puissions nous attacher à l'un d'eux. Tous ces destins individuels s'assourdissent dans leur confrontation et leurs rapports. Le drame qui pourrait naître à tout instant se dérobe derrière un ballet d'ombres chaudes et sensibles.

DENIS PÉRIER

ROBERT SABATIER : *La Sainte Farce* (Albin Michel).

J'avais beaucoup aimé *Canard au Sang*. D'où vient que *La Sainte Farce* me déçoit un peu ? On y retrouve pourtant les mêmes qualités d'écriture, la vivacité, l'humour et la poésie avec lesquels Robert Sabatier joue si bien. Mais il doit être dangereux de raconter des histoires de comédiens, même ambulants : on y ramasse quelque teinture de complaisance.

Le sujet de *La Sainte Farce* ne manque pas d'audace (je ne dis pas d'originalité) : c'est un roman picaresque, qui tient du *Capitaine Fracasse*, mais aussi de *Don Quichotte*, et que Robert Sabatier a traité sur le mode épique. Or notre époque supporte mal l'épopée ; elle rabaisse tout ce qu'elle touche. Les deux ou trois personnages singuliers (presque féeriques) de la troupe ne parviennent pas à franchir la rampe de l'anachronisme, malgré la poésie souvent émouvante qui émane d'eux.

Je sais bien qu'il s'agit de comédiens, dont certains ne sont pas excellents. Je soupçonne que les comédiens ne peuvent

donner des personnages romanesques vrais. Mais on aurait pu croire davantage à ceux de *La Sainte Farce*, comme on croit aux personnages de théâtre. Robert Sabatier a-t-il résolument pris le parti de l'ambiguïté ? C'est ce qu'il m'a semblé, c'est pourquoi j'ai parlé, un peu injustement peut-être, de complaisance. Ses comédiens jouent *Horace* sur leurs tréteaux mobiles, mais une farce-type, une farce très ordinaire dans la vie, avec amoureux brouillés, duègne et tranche-montagnes. Ceci ne touche guère et ne convainc pas du tout. Pourtant, le lecteur ne demandait qu'à prendre la route dans le vieil autocar de Zèfe, et à tomber amoureux de Clélia.

J. B.

JANE ALBERT-HESSE : *La Fidélité* (Albin Michel).

Le paysage-état d'âme, si funeste le plus souvent au romancier, qui s'y perd, s'accroche aux ronces, confond le charme et le bouleau, revient sur ses pas et abandonne son lecteur entre la guimauve et l'ortie, ce paysage où miroitait la palette de Fromentin et où les soupirs de Dominique émouvaient le feuillage des saules, Jane Albert-Hesse s'y aventure avec un bonheur presque sans exemple dans notre littérature féminine, depuis les débuts éclatants et trompeurs de Louise Hervieu, il y a vingt-cinq ans. Un arrachement sourd, comme celui de la conscience au sortir du sommeil, la montée de la brume au-dessus de la glèbe et, lentement, les contours du récit se précisent, bornés par de menus détails, baignés par une lumière dont le calme ou la violence s'accorde aux caprices des saisons. Drame d'un couple où triomphe la femme, en dépit des apparences.

W. S.

SATPREM : *L'Orpailleur* (Le Seuil).

La confidence de Coleridge : « Je me suis à peu près fait à l'idée que j'étais une simple apparition » est celle de ce chercheur d'or, dont la quête, au prix de l'improbable découverte des paillettes moins précieuses que sa liberté, voudrait assumer une dimension métaphysique que le style de l'ouvrage ne parvient pas à exprimer. Cela porte préjudice à un sujet qui est fort beau et qu'il est dommage de ternir. Satprem n'est pas court d'idéal. Ce n'est pas par hasard que le voilier qu'il espère s'appelle « Pretentaine », par antiphrase certainement. L'auteur fait oublier parfois la faiblesse formelle de l'œuvre. Déréliction, solitude, que de crimes...

HENRI KRÈA

E. E. CUMMINGS : *En traduction*, vingt-trois poèmes. Trad. Grosman (Seghers), coll. « Autour du Monde ».

Il est réconfortant et agréable de penser que les poètes continuent de pousser des tentacules, et de se couvrir de rosée.

etcaetera mitons etcaetera, ma
mère espérait que

En regard, cette revanche de l'anglais :

etcetera wristers etcetera, my
mother hoped that

Et le plaisir de lire se hérisse ici d'un effroi pour rire. J'aime que l'on jongle ainsi avec des mots vivants, qu'on les touche d'une langue vivante et humide. L'ivrogne voit double, et en conçoit une certaine (et incertaine) fierté. Ici, la langue touche double, remue double, déglutit double. Il nous pousse quatre oreilles bilingues.

Nous aimons aussi les parenthèses :

(un peu souriant, patient, silencieux
avec un écriteau sur la
poitrine
AVEUGLE) oui je

Exorciser l'algèbre, taquiner les inconnues, disloquer les X, bafouer les formules, ne saurait laisser indifférent un inapte aux maths, même s'il n'a pas été élevé par une mystérieuse négresse, qu'on ne s'interdit pas de s'imaginer ample.

Lire Cummings équivaut à composer des mots croisés avec des lettres qu'on invente. C'est un plaisir laborieux, facile, fastidieux et passionné.

JEAN-PAUL WEBER

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

LA NUIT DE L'ŒUVRE

André Pieyre de Mandiargues a donné au MERCURE DE FRANCE *(1er janvier) ce beau poème :*

Quand nous sortîmes du théâtre
Où tu avais quelquefois ri
Et bâillé plus souvent

Avec cet air de gentil fauve
Que te donne le bêlant
Bétail de comédie
Nous trouvâmes dans la voiture
Un vieil Arabe qui dormait
Auprès d'un litre de vin rouge
Et d'un pain noir comme Paris
A la veille des coups d'État

Tu dis que l'homme était mort
Or il ouvrit les yeux pour voir
Dans la trouée de la fenêtre
Un grand camélia fantastique
Qui était ton visage
Fleuri charnellement sur lui
Et ta beauté l'illumina
Tant qu'il vint sur le trottoir
Pour danser autour de toi
Et baiser l'une après l'autre
La nudité de tes mains
Comme aurait pu faire un gitan
Ensorcelé par la musique

Il dansait tu dansais aussi
Ce fut une histoire impossible
Tu avais africanisé
La misère de Clichy
Et l'on t'accusa de porter
Le scandale et le tambourin
En un lieu de malheur paisible

Il faut appeler la police
Nous dit un paletot qui parlait
Avec l'accent du seizième
Je vais chercher un agent
Devant le Casino de Paris

Gardez vos policiers pour vous
Berger de la porte Dauphine
Répondîmes-nous au gonze
Gardez les poulets pour votre œil
Oignez leurs becs de vaseline
Et allez donc que l'on vous bronze
Prier le quart d'Auteuil

Ce fut une histoire admirable
Les passants s'enhardissaient
La pauvreté trouvait des armes

Le quidam s'en alla quitte
Et l'Arabe lui fit la figue

Non loin de là où tu demeures
Quand je t'accompagnai plus tard
S'ajouta la découverte
D'une paire de bottines
Qui n'étaient pas très défraîchies
Mais nous n'osâmes les toucher
Car il semblait qu'en fût partie
Dans une envolée prodigieuse
Celle que tu avais été
Avant de me connaître
Ou celui que j'étais la veille
Et qui ne tenait au sol
Que par le poids d'une ronce

Et quand ta porte fut fermée
Quand je relevai la tête
Pour suivre ton ascension
Jusqu'en haut de l'escalier triste
Je vis des pas dans le ciel
Qui montaient comme à l'échelle
Sur les traînées de feu blanc
Laissées par les avions jets
Au-dessus de la tour Eiffel

De quoi demain sera-t-il fait ?

***

FRANÇOIS MAURIAC A « L'EXPRESS »

François Mauriac, partagé entre ceux de ses amis qui le somment de quitter L'EXPRESS, *et ceux qui le supplient de maintenir une présence chrétienne dans ce journal « voué à l'érotisme et au blasphème », avoue qu'il hésite. Les raisons de son hésitation sont émouvantes et curieuses :*

Je suis divisé, et mes conseilleurs ne me servent de rien. Mais aux uns et aux autres je vais dévoiler, entre tous les motifs du choix que je suis appelé à faire, une raison qui pèse plutôt dans le sens du départ, alors qu'elle devrait, à première vue, me retenir. Il est certain que le désir (qui me touche) de ne pas me perdre fera régner au journal, au moins pendant quelque temps, un esprit de contrainte et de censure : certains

dessins seront écartés, certaines dames tenues à l'œil... Eh bien ! j'ai horreur de cela. Au fond, je hais le moralisme. Ce qui est pour moi esprit et vie ne saurait apparaître aux collaborateurs de *L'Express*, brimés à cause de moi, que comme une loi stupide, imposée du dehors.

Quelle explosion, si je n'étais plus là ! Je ne puis m'empêcher d'y songer. Eh bien ! ce serait mieux ainsi ; j'inclinerais plutôt à m'en aller pour ne plus empêcher *L'Express* d'être lui-même. Que chacun soit ouvertement ce qu'il est virtuellement. Que Tim, que Siné, que Jean Effel se soulagent enfin de toute la haine dont ils débordent à l'égard de ce qui, de leur point de vue, est en effet haïssable ; qu'ils soient enfin débarrassés d'une censure imposée au nom d'une morale bourgeoise ou religieuse qu'ils récusent.

Si éloigné que je me sente d'eux, je les comprends. Dans son dernier livre, Simone de Beauvoir nous donne les raisons de l'amitié qu'inspirait Sartre au récidiviste Jean Genet : « A la base de son entente avec Sartre, il y eut cette liberté que rien n'intimidait, leur commun dégoût de tout ce qui l'entrave : la noblesse d'âme, les morales intemporelles, la justice universelle, les grands mots, les grands principes, les institutions et les idéalismes. » J'étonnerai sans doute ceux qui me lisent en les assurant que j'entre dans les raisons de cette phobie. En vérité, il existe un certain moralisme dont je me moque moi-même : « J'aime la pauvreté parce qu'Il l'a aimée... », dit Pascal parlant du Christ. Pascal n'aime pas la pauvreté pour elle-même, mais à cause du Christ. Il en pourrait dire autant de la pureté du cœur : il ne s'agit pas pour nous d'une règle qui assure l'ordre social, qui bride l'animal humain que le sexe rend fou, et qui le maintient dans les brancards. Non, c'est un commandement qui nous a été donné par quelqu'un que nous aimons plus que notre vie et en qui nous avons cru, et dont nous ne voulons être séparés ni en ce monde ni dans l'autre.

Je ne voudrais que personne à *L'Express* se sente tenu en laisse à cause de moi. Et c'est pourtant sous cet aspect-là que je crains d'y apparaître désormais — un aspect qui me répugne à moi-même plus que je ne saurais dire. Tout n'est que malentendu : nous n'en finissons pas d'enlever nos masques. Le dernier qui restera collé à notre figure, il n'est pas sûr que la mort elle-même réussisse à nous l'arracher.

Mais Dieu était-il donc libre de condamner la Pureté, de haïr les Pauvres ? Les Scolastiques en ont douté, Pascal aux yeux de plus d'un théologien fait figure d'hérétique.

***

UNE NOUVELLE REVUE

LETTRE OUVERTE, *dont le premier numéro vient de paraître (11, rue de Paradis, X^e^), ne se lit pas à la légère. Je n'y vois pas un article qui ne soit authentique, cohérent et qui n'invite à l'examen.*

Julien Alvard étend à la vie tout entière de l'homme moderne l'irresponsabilité *qui lui paraît caractériser l'art contemporain. Michel Fougères voit dans l'espace à la fois abstrait et vivant que concevait le peintre Borduas* « un point de repère prophétique ». *Stéphane Lupasco dégage, d'une confrontation du principe d'exclusion de Pauli à l'* « *axiome du choix* », *l'hypothèse d'une correspondance entre la Biologie, la Physique électronique et la Théorie des Ensembles.*

Bernard Pingaud :

L'indifférence est une comédie quand elle ne conduit pas à la certitude que toutes choses sont offertes et qu'on s'épuise à vouloir les saisir. Un regard suffit à effaroucher le réel. Seuls le possèdent — mais peut-on encore parler de possession ? — ceux qui savent l'attendre, les yeux fermés.

Armel Guerne :

Il n'y a qu'un seul verbe, en vérité, et qui passe en éclair de la naissance à la mort. C'est son mystère et c'est le nôtre. L'agonie est le seul moment : tout le reste n'est que du bavardage. Du bavardage et du temps perdu. Une énorme végétation tiède et infatigable où éclatent les fleurs vénéneuses, où fusent les langues du poison.

Georges Poulet :

L'étonnante activité périphérique des consciences multiples a pour effet, chez Henry James, de gonfler le réel en le chargeant de toutes les possibilités qu'il implique. Le vrai est un centre qu'entoure un halo lumineux de possibilités à la fois infinies et finies.

D'ailleurs, le prochain numéro de LETTRE OUVERTE *ne paraîtra qu'en mars. Nous avons tout le temps qu'il faut pour réfléchir à celui-ci.*

***

DIVERS

Il est difficile de savoir ce que veulent au juste les Prospectivistes. Il n'est du moins pas douteux qu'ils le veulent avec force. Les mots enthousiasme, lignes de force, reconstruction de l'homme, force prospective, aventure prodigieuse, *reviennent à chaque page de leurs déclarations. Ce sont des mots agréables à lire, et même à entendre. A quoi M. Gaston Berger, directeur de la revue* PROSPECTIVE, *ajoutait pourtant dans* ARTS *(3 janvier) une précision. Celle-ci :*

Le grand, le vrai problème, c'est de réfléchir pour répondre à cette question : Que feront les hommes quand ils ne feront rien ? Nous sommes entrés dans l'ère des loisirs...

Personne ne s'en était aperçu.

JEAN GUÉRIN

***

NOTES

Sur une malédiction, de Jeannine Worm, est un extrait d'un long essai qui doit paraître prochainement sous le même titre.

A paraître également, de René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. Nous publions le premier chapitre.

Les dix sonnets de Shakespeare qui figurent en fin de numéro sont extraits de la traduction d'ensemble des *Sonnets* (par Henri Thomas), qui va paraître au *Club Français du Livre*.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

PAPIERS COLLÉS

Ce qui m'étonne le plus dans les lieux que j'aime, c'est qu'ils soient toujours là quand j'y retourne. Je pourrais étendre la chose aux rapports que j'ai avec les hommes — et les femmes. La continuité est surprenante, comment s'y faire ? Est-il nécessaire de s'y faire ?

*

Le génie ne *veut* rien dire, c'est dommage. Peut-être a-t-on eu tort de le rendre « génial », ce qui me paraît faux. Pire, littéraire. Or je l'ai déjà dit, mais on peut se répéter quand on est seul à se lire, tout le monde a du génie. Mais personne n'y tient beaucoup. La vie permet le confort, c'est ce que je lui reproche, et pourquoi y résister? Certains hommes nous rappellent à l'ordre, ou au désordre, et nous préférons toujours nous attacher à leur « technique », à leur « nombre », à leur virgule, plutôt qu'à leur âme qui rendit ce génie nécessaire. Sans du tout les empêcher de vivre comme tout le monde.

*

Il n'y a que la vérité qui soit consolante, encourageante. Quand un bébé arrive au monde bossu, qu'il louche, qu'il lui manque un doigt, comment va-t-on s'y prendre ? Il louche, soit, ce n'est pas drôle, mais est-ce *pessimiste* de le constater ?

Et *sec* de ne pas en pleurer? Il lui faudra du courage, voilà tout. Le même, exactement, que celui qu'il aurait dû avoir s'il n'avait pas louché.

*

Il faut se colleter avec les hommes. Être seul est le comble du colletage. Nous nous reconnaissons très bien dans les autres. Dans les sensations qu'ils provoquent en nous. Le roman, c'est l'arrière-pensée ; le poème, l'avant-pensée affranchie, qui ne quémande plus, qui ne *suit* plus.

Je crois que je commence à savoir lire un roman. On s'y perd d'abord. Mais n'est-ce pas pour se perdre qu'on lit un roman ?| Et quand il est fort, on s'y perd tout à fait. L'idée que la chose a été pensée, organisée, préméditée, ne vient qu'à partir d'un certain moment de lecture.

Peut-on lire un roman comme on lit un poème? Qu'est-ce que la lecture « poétique » ? Je serais bien embarrassé pour raconter *L'Après-midi d'un Faune*. Pourtant, il y a une histoire. Mais elle est *retenue* par le poème même.

Faudrait-il considérer toute œuvre comme l'explication totale d'un mot — le titre — comme un dictionnaire documenté, un Littré supérieur ?

*

Ce qu'on pense n'a de sens que si on le pense à nouveau, mais sous une forme méconnaissable, qui nous interdit le profit, l'engraissement. La poche pensante est à jamais vide.

*

« Les hommes qui ont une vie orageuse et qui ne cherchent pas un épanchement soit dans leurs propos, soit dans l'écriture, sont simplement des hommes qui n'ont pas une vie intérieure orageuse. » (PAVESE.)

*

La vie rétrécit au lavage mental.

*

Couvert de mythes. Les Grecs le savaient si bien qu'ils en créaient pour éviter les faux.

*

L'ennui, chez l'homme célèbre, c'est qu'il se prend pour ce qu'il est devenu, non pour ce qu'il est resté.

*

Quelqu'un qui vous traite comme si vous n'étiez rien — c'est votre souhait — est perdu.

*

Puits de science donne eau peu potable.

*

Écrire, c'est dire une vérité que la vie ne supporte pas. Quand on écrit à un ami qu'on est malheureux, la personne qui vit près de vous n'en sait rien. Le malheur se change en mots quotidiens, en humeurs, en « scènes ».

*

Il n'y a pas d'endroit agréable, puisque notre corps nous empêche de sortir.

*

Je passe, le soir, devant le cul de mes livres, afin d'en choisir un, comme un caporal passerait devant une rangée de colonels.

*

Je crois que nous nous faisons des idées sur les hommes. Nous ne croyons jamais ce qu'ils nous disent, ou nous montrent. Nous pensons qu'ils cachent quelque chose. Non. J'ai fréquenté d'assez près quelques hommes qui écrivent, qui publient ce qu'ils écrivent. Certains valaient mieux que leurs livres. Mais si l'œuvre dépassait un certain niveau d'eau mental, l'homme suivait. Aucune exception. A partir d'un certain degré d'attention, le langage « lange » l'homme, le « borde », le rattrape.

*

La nuit, mon cœur gratte le drap comme une taupe qui voudrait sortir. Dans ma poitrine, des phares s'allument, s'éteignent, comme étoiles au ciel. Dans mes tempes, un tam-tam monotone et fou scande la course du sang. La course à la mort. Quand pourrai-je vraiment dormir ? Ce tumulte m'exténue. Le jour se souvient de la nuit. C'est la nuit que j'attrape des rides, les rêves se déplient mal, mon visage enregistre, comme une cire molle, leurs gémissements. Matin, beau matin neuf comme un sou que nul commerce n'a altéré, quel visage ruine te saluera ! Me diras-tu le secret de ta perpétuelle virginité ?

*

Des souris et des hommes : je n'avais rien pour les tuer, alors je les ai apprivoisées.

*

BARDOT : « Petit mulet produit de l'accouplement du cheval et de l'ânesse. » (*Littré.*)

*

Il est évident qu'avec ces sacrés poètes et leur démon de l'analogie, les hommes futurs, si jamais tout ce que nous sommes et voyons devait disparaître, eh bien se feraient toute sorte d'idée de la mer, par exemple. On aurait simplement oublié de leur dire que c'était une nappe d'eau soumise à l'influence de la lune.

*

J'ai remarqué que quand je me promène dans la rue avec un homosexuel je n'ose plus regarder les femmes, par crainte de l'indisposer.

*

Les rêves se souviennent des rêves.

GEORGES PERROS

LA NUIT ET LES VENTS

I

En moi tant de chemins rassemblés !
Seul : voix déchirée — novembre sans âge.
Où en es-tu, qui portes les cris
d'oiseaux ? Les arbres sont plus bas ; est plus bas le courage.
Feuilles sur l'herbe, dans les matins gris
aux nervures dégainées : visages.
L'hiver se fait dans l'obscurité.

*

Laisse monter ce tumulte qui enfle tes lèvres
mais ne dis pas que je t'aime : on me l'a dit avant toi.
Écoute ceux qui dominent le vent dans mes rêves.

Nous voyons, disent-ils, ce feu
dont s'affolent, l'une contre l'autre, vos jeunes têtes.
Mais pourquoi craindre l'ombre sur ses cheveux,
et quelle souffrance peut naître
pour ta femme d'une bouche qui se tait ?

*

Derrière la rose, il y a ce foisonnement de l'être :
les poussières natales de mille fleurs à découvrir.

*

— Arrête !
Arrête ce pas étranger qui t'a repris :
tu passes et je suis la rive immobile,
ô toi que mon corps dresse la nuit,
à l'instant de vivre...

*

... Qui n'entend qu'une voix
dans la tige creuse du vent — toujours la même, ivre
de la bien-aimée — chante pour ne pas encourir
tout ce bruit dans la chambre des morts fragiles.

II

Que le feu désormais
couve pour lui seul : nous avons la parole.

*

(Sans parler des maisons brillamment
éparpillées — car déjà revient l'enfance solaire,
sans parler des collines, ni de l'herbe penchée au vol
des étourneaux, ni des insectes dont la fournaise
exulte au cœur de ma végétation
— toutes ces batailles aux cimaises
du vent.)

Il n'y a que les saisons
pour voir fuir les arbres comme l'ombre :
Je me souviens d'un grand désordre clair.

*

Imparfaite, mal formée
aux bords des lèvres qu'ils aimaient,
nous avons la parole,
oh ! rien qu'un cri dans le froid, mais suffisant
pour que naisse entre temps le silence.

III

Pour ce que tu m'as vu ce soir d'obscure naissance
tendre vers les signes mon bras si longtemps réservé,
je dis : tu es belle aussi bien que l'audience
de la mort, et pour elle d'une impossible beauté.

Chacun de mes sommeils est une légende
aux racines périssables de l'aube : mais pour un soleil
de passage, que de jardins sans prébende !

*

J'entends celui que tu cherches dans mes mots,
et son visage qui m'est connu, s'éveille
dès que domine aux taillis du ruisseau
le plain-chant des grives...

*

(Et vous, jetez vos lampes dérisoires au détour
du regard, et faites que se joignent ces mains moites
disparues, ô murs désespérés du petit jour !)

*

A l'eau qui répète entre mille semblables rives
son même bruit,
je dis que je préfère la source étroite
de ce vivre haletant sur la terre de mes nuits.

IV

Mon enfance affrontait une voix
et un arbre. Il est encore debout dans la claire
partie d'un ciel dévolue à son feuillage ; mais toi,
voilée de mes veilles — voix de mon père...
Il pleut, la porte crie sur le jardin :
le jour se lève pour une adulte lumière
qui m'est due. Vivre tout entier ce matin !

JEAN PACHE

EN SOUVENIR

Le printemps n'est jamais si beau qu'en décembre. L'automne mêle les couleurs du crépuscule et de la nuit ; mais au roux et à la pourpre des terres nues, le ciel prête parfois avant le début de l'hiver une lumière dont aucune floraison ne connaîtra la transparence.

Cette nuit, le ciel était rempli d'étoiles. Maintenant, la lumière du matin fait luire les feuilles givrées des lauriers et le bord humide des pétales d'une rose, la dernière sans doute. La campagne lointaine est plongée dans la brume ; le Rhône se distingue à peine. On ne voit ni les bâtiments des usines de ciment échelonnées au bord de l'eau, ni les fermes, ni les maisons du village, à deux kilomètres d'ici. Tout cela est fondu dans le moutonnement fauve des collines, à l'abri. Mais, au-dessus de moi, le ciel est d'un bleu d'iris entre les nuages.

De la route que domine la terrasse, une femme m'a aperçu. Elle agite la main et me fait signe qu'elle veut me parler. Pour me rejoindre, elle va faire le tour des escarpements de broussailles et de ruines. J'entends son pas qui s'éloigne sur les cailloux ; et, de nouveau, c'est le silence, avec, au loin, des éclats de voix, des bruits de moteurs au soleil. Je pourrais dessiner avec beaucoup de précision les contours de ce monde que la lumière dénude au milieu de l'orage — pour combien de temps ? Une attente me perce qui est comme détachée de tout ce qui peut arriver. Ai-je assez erré, me suis-je assez trompé et de chemins et de demeures ? Je peux n'espérer rien. Mais je sais qu'il suffirait — aujourd'hui peut-être — que ce rideau d'or et d'azur se déchirât pour que l'attente perdît jusqu'à son nom, que tout fût dit. Déjà mes gestes prennent une aisance qui me délivre

d'eux. Poser la main sur ce mur ou, simplement, tourner la tête, comme je le fais, pour regarder un peu de fumée passer au-dessus des fleurs, me procure un grand soulagement. Au-delà des toits plus blancs que l'herbe, à travers les branches d'un tilleul, chaque ondulation, à l'ouest, se multiplie indéfiniment au milieu des nuées sombres et presque violettes, jusqu'à se confondre avec le ciel dans une sorte de miroir où l'on se trouve, pour un instant, prisonnier, doutant quel sentiment l'emporte : celui de la révélation minutieuse d'une nature toute à découvrir, ou l'oubli que lui impose le reflet de ce printemps furtif et contesté.

La femme que j'attends doit serrer autour de son cou un cache-nez de laine. Elle marche dans l'ombre du chemin. Quand elle sera là, elle lèvera les yeux vers les nuages et elle fera non de la tête. Mais, un moment encore, ce sera le printemps aussi pour ce visage.

Sans bruit, la femme a écarté des deux mains les hauts lauriers qui gardent le seuil de la terrasse où je l'attends, et se tient là. Serré dans un châle de laine, son visage est froid. Ses yeux, surpris par le soleil, font un effort pour demeurer ouverts et immobiles. Éparse sur tout le visage, l'hostilité de ses traits se concentre dans le dessin amer des lèvres, la fuyante crispation du menton. Elle ne bouge pas : elle se tait. Sur un mot de moi, elle a consenti à tourner la tête vers la maison ; mais elle ne veut pas entrer. Elle n'a pas le temps de s'attarder. Du chemin, elle me livre son message : M^lle^ Louise est morte. C'est tout ce qu'elle a à me dire. Déjà, entre les feuilles noires des lauriers, elle a fait un pas en arrière. Le temps lui est compté, elle doit annoncer la nouvelle à tous, recevoir les condoléances... Les miennes ne lui manqueront pas ; mais il me semble que je ne peux laisser aller cette femme ainsi, de porte en porte, ces quatre mots sur les lèvres. Cette mort me concerne seul — pour un instant encore. Et je crois que je sais un peu : ce soleil, cette vive transparence, cette grâce en somme ; je crois que c'est à ce printemps que la mort s'éclaire, oui, c'est cela, sournoisement échappée à l'hiver : à ce qu'il y a au monde de plus fugitif et de plus incertain, à un reflet. Qu'en peut-on dire sans mensonge ? Devant mon silence, la femme me répète les

quatre mots. Son visage plus pâle à cause de l'azur et de la masse sombre des arbustes triomphe silencieusement. Ses deux mains, serrées contre la poitrine, emmènent leur proie, bercée de maison en maison, par la bise qui gronde entre les ruines et dont on n'entend ici qu'une plainte assez douce. Ses doigts sont crispés sur la laine. En descendant, ses pieds vont buter contre les cailloux du chemin qui dévaleront devant elle. Quand elle frappera à la prochaine porte, un chien aboiera. Je ne peux laisser se fermer ce cercle funèbre.

Pourquoi ne m'avoir pas dit que Mlle Louise était malade ? C'est que, malade, elle ne l'était pas. Depuis un mois, elle durait. Et maintenant, c'est fini.

« Il fallait bien, dit la femme. Seulement, à présent, il n'y a plus guère de fleurs. »

Elle avait toujours vécu ici. Elle habitait sur la rue principale du village (quelques feux à peine, répartis sous des toits de tuiles) une grande pièce voûtée à laquelle on accédait par cinq ou six hautes marches et un perron de pierre. Tout y était d'une grande propreté. Derrière la vitre, à côté du *Pèlerin*, on apercevait une corbeille remplie de pelotes de laine. L'été, je la voyais passer, toujours en chemin. Elle était un peu pâle. Elle portait un grand chapeau de paille noire, un chapeau de jardin. Je la suivais du regard. Elle serrait dans ses deux bras des petits fagots de bois. Un soir, elle a dû laisser tomber sur le sol son dernier fagot ; ses chats, une dernière fois, ont accouru pour se frotter contre elle, des chats un peu sauvages pourtant. Une autre main a dû ranger le fagot. Ensuite, en apporter d'autres. Il fallait entretenir le feu.

« Un mois, c'est long », dit la femme.

Je sais : la première nuit qui entre dans la pièce ; puis, très longtemps après, le jour ; et, de nouveau, la nuit encore à travers les vitres, mêlée à la brume, d'abord un peu blanche. « On l'avait couchée. Elle n'avait rien à faire. Et nous, quoi ? attendre... » Bien sûr, attendre, je sais aussi. « Et le reste... » Oui : les visites, les tisanes tièdes, le linge...

« Sans vous... »

La femme hoche la tête. Faut-il lui tendre la main ? J'hésite. J'offre mon aide.

« Pour quoi ? » demande-t-elle.

Et elle désigne du coude la masse ténébreuse des arbres et des pierres qui nous encercle : « Avant de venir, j'ai tué les chats, dit-elle. Il n'y a plus rien à faire ». En effet, la pièce doit être tout à fait silencieuse à présent.

Je vois les doigts de la femme desserrer la laine grise du châle. Elle soupire ; sans doute à cause du soleil : « Si je vous disais, murmure-t-elle ; jusqu'à la fin, elle a voulu m'échapper. »

Toujours, sa présence parmi nous avait été d'une nature un peu singulière, insaisissable. Sa démarche était sans poids : une démarche comme en ont les petites filles dans les fables. Puis, brusquement, elle disparaissait dans l'ombre de sa maison, d'un arbre. Le soir, quand elle vous faisait signe de la main derrière les carreaux, c'était une revenante. Elle ne se plaignait jamais. Elle était heureuse. Son bonheur était fait de peu de choses — du moins qui se puissent exprimer. Parfois, les branchages morts qu'elle ramenait avaient conservé toutes leurs feuilles. Ses fagots étaient de grands bouquets roussâtres qu'elle serrait contre son cœur.

« Elle y pensait encore. Il fallait que je l'empêche de se lever. Alors, elle fermait les yeux.

— Où allait-elle ainsi ?

— On ne sait pas. Elle me parlait de sa mère. Je lui disais : « Tu sais bien qu'elle n'est pas là. Pourquoi parles-tu comme ça ? » Elle ouvrait les yeux. Elle me regardait. Je crois qu'elle ne me voyait pas.

De très loin peut-être. C'était sa manière. On ne peut tout voir. L'été, elle s'asseyait devant sa porte, et elle demeurait longtemps ainsi dans la nuit. A mesure qu'elle vous parlait, elle semblait s'éloigner. Elle montrait les étoiles au-dessus d'elle, entre les toits. Elle se taisait. On ne peut jamais tout dire non plus.

« Une fois, elle s'était levée. Je ne sais pas si elle voulait donner à manger à ses chats ou quoi ?... Je l'ai trouvée par terre, étendue à côté de son lit. Elle chantait. »

Avec les enfants aussi parfois. Ils mêlaient leurs voix à la sienne. Chaque dimanche soir, autrefois, après une promenade de dix kilomètres, son père entonnait les Trompettes

d'Aïda quand il arrivait en vue du village. A quatre-vingt-cinq ans, on l'entendait encore, paraît-il, à cinq cents mètres à la ronde. Mlle Louise ne chantait pas les Trompettes d'Aïda. Sa voix demeurait comme suspendue. Puis, presque sur le même ton, elle commençait une histoire et les enfants l'écoutaient en marchant à côté d'elle en troupe.

« A la fin, elle ne parlait plus. De son menton, elle me désignait la porte — ou bien les chats au fond de la pièce. Quand j'approchais, elle se défendait contre moi avec sa canne. Je lui disais : « Allons ! » Je savais bien ce qu'elle voulait. Après midi, le soleil entrait dans sa chambre. Qu'est-ce que je pouvais y faire ? J'avais envie de lui dire : « Tu ne vois pas comme tu es : toute pâle et tes jambes qui ne te portent plus, ni rien... » De toute façon, je savais bien, moi, qu'à un moment ou à un autre...

— Bien sûr, bien sûr...

— Il fallait tout de même qu'elle meure, n'est-ce pas ? Voulez-vous venir maintenant ? demande-t-elle.

— Non. »

Je n'ai pas besoin de lui donner d'explications.

« C'est vrai, me dit-elle, pourquoi ? »

Elle me regarde maintenant avec une sorte de reconnaissance. Elle ne serre plus son châle contre sa poitrine. Ses mains sont entrouvertes, de chaque côté de ses hanches. Tremble-t-elle un peu ? ou bien est-ce que je rêve ?

« On l'enterrera après demain. J'ai vu le curé, les porteurs... Pour les fleurs... », ajoute-t-elle, en regardant autour d'elle.

Sa voix a repris son ton naturel.

« Ce sera le 29. On l'enterrera le jour de sa fête. Son nom c'était Valérie. On l'appelait Louise. Louise, c'était le nom de sa sœur qui était morte quand elle était petite. Mais Valérie, c'était son nom de baptême et son nom de mort aussi naturellement. C'est pourquoi il faut que ce soit celui-là qui soit inscrit sur le tombeau. »

BERNARD PRIVAT

LE MOIS

LA MONTAGNE DE DALMATIE

Il est peut-être bon d'avoir une vue cavalière des choses. Car, si un objet pris hors de son contexte, et par un autre effet qu'un lyrisme fâcheux — ou même, sans ce lyrisme, en raison d'une aspiration violente, transfiguratrice d'un monde qui n'apparaîtrait plus que comme un sac à merveilles d'où l'on tirerait à volonté mille exemples parfaits — si donc un objet, pris tel qu'il est, et non pas relié aux autres par quelque détermination qui lui attribuerait une fonction et le rendrait solidaire du système dont nous nous accommodons pour vivre, peut sembler, par une rencontre troublante, non seulement seul mais singulier, il serait utile de jeter un coup d'œil sur un ensemble qui, en raison d'un désintéressement du corps, sinon de l'esprit, d'une modification instinctive, d'une névrose dirait-on injustement, ou, par extrapolation, d'une musique des sphères, d'une perversion métaphysique, serait très différent de la description que le géographe a coutume de nous en tracer. Le moment est venu de franchir le pas. Rien n'est plus difficile, sans doute, que de dire la vérité, je parle de celle de l'âme et non pas de conventions misérables, du faux enchaînement des nécessités apparentes. Comme un gant, la vie, à l'endroit, ne nous montre plus les effilochements de ses coutures. Je vois un mystère, il faut l'avouer, dans la difficulté d'exprimer, parfois, un présent ou une immobilité et, n'osant point parler de pouvoir, dans mon inclination à évoquer de sombres paysages, des mouvements que leur lenteur fait comparer à des épanouissements, puis confondre avec eux. C'est ainsi que la ville de Lernes se trouvait au

bord de la mer et celle de Dalmatie au pied des montagnes. Mais, pour Dalmatie, les montagnes qui la dominaient, bien que j'aie songé très souvent au chemin glaiseux et raviné qui en descendait, où j'avais croisé autrefois, sous la pluie, des muletiers et leurs bêtes, n'avaient pas tellement d'importance. Je veux dire qu'il me suffisait d'un caillou, veiné ou non, d'un silex, d'une pierre enrobée dans la gangue d'un oxyde poli, jaune ou brun, d'un éclat pailleté de granit, de n'importe quel objet tenu dans la main, d'une feuille de platane au limbe sillonné de nervures et de son pétiole, pour mettre en doute la réalité du passé, le souvenir, en tout cas, du parfum des résines mêlé à l'odeur crue de la neige, et, dans le silence des sous-bois, celui d'effondrements soyeux. Naturellement, on est toujours libre d'échapper à des fascinations, de ridiculiser les choses. Les rois, l'ordre, la dignité, la majesté de Dieu, la civilité puérile et honnête — quel bel enfant, madame... — les orateurs du parlement et les révolutionnaires n'ont pas plus de réalité que les montagnes de Dalmatie. Je reste, mon caillou dans la main. Mais la pierre, dans ce cas, peut devenir oiseau ou montagne, dieu ou prince, l'écharpe du magicien, cent drapeaux reliés entre eux par un fil. Ma douleur est branche morte : pourquoi pas ? Elle pourrait être « sable », « navire », « chardon », « diamant ». Il y a un monde poétique où les étoiles et la lune, les jardins et les vasques, des colombes, jouent un grand rôle.

Pourtant, je ne veux pas dire que les mots prennent la place des choses, ou que les souvenirs soient plus vrais que la réalité. J'affirmerais même le contraire si on m'y poussait un peu : fascinations ou espoirs sont les sources de mille phantasmes. J'aurais dû transformer la montagne de Dalmatie, bâtir des tours sur ses pics, la couronner de cèdres, ne me rappeler d'elle qu'un sentier, ne garder qu'un caillou, ne rapporter de mes ascensions d'autrefois, taisant le reste, que le salut des muletiers croisés sous la pluie. Mais comment établir les règles de cette métamorphose ou asservir à nouveau ce que nous avons libéré ? Quoi qu'il en soit, cette montagne, couronnée de cèdres ou non, peut-être aux gaves bondissants, que des ombres subreptices, tapies dans les bas-fonds,

investissaient de toute part à l'heure des sonnailles mélancoliques, s'élevait à moins de cinquante kilomètres de Lernes.

Car nous ne savons pas où nous sommes — nul ne sait où nous pourrions être — car nous vivons et mangeons, rêvons à Dieu qui nous regarderait. Nous sommes seuls et entourés, aimons mais n'aimons que nous, désirons sans désir, obéissons sans obéir, traçons la route déjà tracée. Nous sommes l'un et nous sommes l'autre, plus l'un que l'autre mais, néanmoins, plutôt le second : en tout cas, celui qui avance et ne dit mot.

YVES RÉGNIER

***

CE QUI EST A CÉSAR

Lorsque chacun tire la barbe au lion mort et que l'histoire, dès longtemps habillée à la Voltaire, fait pièce à la force et à la grandeur, il est bon qu'une plume équitable rende à César ce qui fut à César. M. Pierre Grimal [1], dans un ouvrage qui parle aux yeux et à la raison, célèbre gravement la solidité de Rome. On a trop vite dit qu'elle était une rinçure d'Athènes et que, ne pouvant être source, elle fut canal. N'eût-elle que tendu aux barbares l'urne attique et baptisé les peuples en latin, était-ce peu qu'ajouter la durée à la grâce ? A Sparte, et, depuis, à Berlin, la discipline fit des automates ; le secret des Romains, c'est qu'en eux le héros ne gâtait pas l'homme. La politique du Grec s'arrête à sa ville et à sa langue. Démosthène ne voit pas plus loin que l'ombre de Philippe. Rome s'est étendue sans se disloquer, elle a été un exemple au lieu d'être un moule, elle s'est ouverte au monde à mesure qu'elle lui imposait sa loi. Carthage était comme Hannibal qui changeait toujours de perruque et d'habit. L'Orient ne sépare guère le mensonge d'avec la lumière. Les Romains ont été les moins déloyaux des conquérants et la patience d'asseoir un camp ôte à la ruse, de part et d'autre, ses tentations. L'esprit de piété pro-

1. PIERRE GRIMAL : *La Civilisation Romaine*, chez Arthaud.

duit ordinairement des fanatiques ; à Rome, la dévotion consistait à faire collection de dieux et à les fourrer tous dans un même temple ; c'était une tolérance qui tenait de l'avarice, on dérobait aux ennemis leur vertu magique, on apprivoisait leurs enchantements. On s'avise alors que le grand art de prendre consiste à être pris. Qu'il s'agisse d'une nation ou d'une personne, il faut, pour réussir, avoir une âme d'imitateur. C'est parce que Rome n'est pas originale que l'univers se reconnaît en elle. C'est parce que tel écrivain n'avait ni substance propre ni veine singulière que sa réputation, si aisément, s'éleva si haut. Périclès m'étonne plus que Néron. Quel moyen de plaire aux gens médiocres sans l'être soi-même ? Quelle supériorité ne pèse à l'envie ? Il me semble que M. Pierre Grimal excuse trop la plèbe. La solitude de Lucrèce, par exemple, dépose contre les Romains. Je remarque aussi que la manière dont M. Grimal a traduit Pétrone et changé en argot le parler populaire eût effrayé Saint-Évremond ; il y a peu et il y a loin de la verdeur à la trivialité, de Rabelais au style poissard. Je consens encore que, dans Tacite, comme dans Saint-Simon, l'historien ait la vue courte mais, quand la prose atteint à une si rare énergie dans la noirceur et à un tel éclat dans le poison, je ne lâche pas Tibère tel qu'on me le montre pour je ne sais quel Tibère secrètement républicain. Je ne crois pas que la vérité puisse trouver jamais sa forme incontestable ; en revanche, une phrase de Tacite me donne le sentiment de la perfection, et la beauté de la langue latine, dans les excellents auteurs, me rend les Romains plus précieux et plus proches que les systèmes abstraits par où l'écrevisse pense attraper le lièvre. Ce qui manque, à mon goût, dans les meilleurs ouvrages des professeurs, c'est que leur clarté inhumaine, et vaste à force d'être altière, accorde trop à l'architecte mais trop peu à l'hirondelle et au murmure des amants.

ROGER JUDRIN

***

NOTES

La perfection de l'œuvre est le prix de son intégration à l'intelligible.

Le poème est un lieu où l'Éternité agit, qui touche à l'Unité toute-puissante. Toute beauté, à la ressemblance de la beauté de l'Univers, se déploie dans la splendeur de l'Acte unique.

L'exercice de la pensée ne se révèle bénéfique que parce qu'il est préparé, soutenu, sans fin continué par la Parole universellement présente.

Rappeler sur l'idée de *forme* le sens fortement actif que jamais elle n'eût dû perdre, et qui demeure dans l'antique formule scolastique : *Omne agens agit per suam formam...* L'Éternité est la Forme suprême, dont toute forme participe, partant toute vie.

Impossibilité d'une recherche libre et féconde si l'on ne pose d'emblée comme hypothèse de travail la multiplicité des rapports authentiques à l'Univers ; seule hypothèse qui permette d'échapper au scepticisme comme au dogmatisme.

Sans fin je tâche à pénétrer dans ma propre mort ; à me livrer toujours plus nu à l'Un.

L'homme cache infiniment l'homme.

Tout m'est présent dès le premier mot. Je ne puis plus concevoir le langage que comme totalité instantanée admettant l'ensemble des significations qui constituent l'Univers.

Le langage est une émanation de la sagesse divine ; par lui, nous connaissons que tout à jamais demeure lié.

Nous ne nous rapportons à l'Être que par le langage. Notre réalité est toute dans ce rapport. Et nous n'avons que lui à communiquer.

Certaines œuvres se distinguent comme par un afflux de Lumière parfaite. Une force travaille, à la faveur de leur élan, contre l'oubli où gît communément l'universel.

Se refuser jusqu'au plaisir de considérer sa déchéance ; chanter.

Le langage originel est glorification. L'homme se distingue moins de l'homme par la puissance de penser que par la puissance de louer. Élargissons le sens de ce vieux mot : *doxologie.*

C'est en tentant d'accéder à l'universel que nous pouvons le mieux découvrir la vérité de l'objet singulier. Celui-ci longtemps ne nous demeure inaccessible que parce que nous ne visons que lui.

J'ai nourri jadis, je nourrissais naguère, non cependant sans me méfier beaucoup, l'espoir de me prouver à moi-même quelqu'une de ces choses que je ne parviens plus à ignorer. Ma poésie, malgré le ton, qui peut tromper, n'est soutenue en fait que d'un pressentiment réfléchi. Je me borne à poser des prémisses, me rappelant sans cesse que je ne puis même les vérifier.

Ce qui devient conduit parfois à ce qui est. Mais on peut tirer aussi, de la contemplation du nombre essentiel, gros de l'universelle multiplicité, le pouvoir de se maintenir à la hauteur de l'Acte. Cette contemplation est à la source de certain lyrisme sacré.

Seul l'art m'importe ; seul il m'arrache à moi-même.

Il n'est de pensée et d'action que dans l'accord avec le mouvement parfait qui sépare et rapproche de l'Unité l'Univers. L'homme illustre sa seule faiblesse, qui se fonde sur sa force propre.

Toute tentative de création, dans l'ordre du langage,

manifeste la force divine, par quoi je me trouve agi. Rien ne me révèle plus vivement ma condition que mon effort pour y échapper.

Tout est signe. Et tout signe est énigme. L'obscurité du mot marque son adéquation à l'objet.

Nul ne peut soutenir de dire le néant.

Lire se définit peut-être comme l'acte de déchiffrer sans cesse la totalité du langage.

Qui n'attend rien de soi se condamne à tout ignorer. Qui n'attend tout de l'Univers scrute en vain la page blanche et noire qu'un même poète égare éternellement.

... Enfin, la vérité du poème est suspendue à l'adhésion d'autrui. Autrui seul fait autorité.

PIERRE OSTER

***

CHRONIQUE GASTRONOMIQUE

Vous attendez la fin de l'année, vous réveillonnez tout bonnement et le lendemain, il vous arrive de manger distraitement une tranche de foie gras qui traînait encore, plus tard des sandwichs au cours d'une réunion de famille, et en somme vous vous retrouvez vers neuf heures, sans faim ni raison, considérant vos fourneaux et ne sachant que faire.

Sachant pourtant qu'il n'est pas besoin de trancher pour saucer, vous vous armez d'un petit couteau. Vous avez certainement mangé la veille quelque dinde. Le premier service ayant été d'avocats, le second d'alose aux pruneaux, vos amis n'auront pas achevé la bête. Vous enlevez donc des blancs que vous disposez par fragments, bribes et microcosmes dans une assiette. Il y avait bien sûr excès de pruneaux et tous n'ont point accompagné l'alose. Vous les désossez et comme

le foie gras frais est encore de ce monde, vous joignez tout ce joli monde à la compagnie.

Cette opération terminée, vous sortez de la glacière une casserole d'argent qui contient la sauce de la dinde. Elle est prise dans les glaces et, nouveau Pichegru, vous l'attaquez sans crainte. En retirant les trois quarts de graisse qui la surmontent, vous retrouvez la sauce originelle dont cette dinde, que vous aviez fait venir du Poitou, était détentrice. Vous placez cette sauce, le foie gras et les truffes, — qui suivront son destin jusqu'au bout, — dans une sauteuse, sous laquelle vous allumez un feu doux.

Il reste bien chez vous l'un de ces vieux champagnes que vous avez étudiés la veille, après des jeunes gens plus ardents, pour en éprouver la vertu, disons un Roederer 34, et je veux bien croire qu'il sera madérisé. Cette fin n'est pas tragique, car ce vieillard de vingt-six ans aura tout le fumet désirable pour mouiller votre sauce. Vous en prélèverez deux verres que vous précipiterez avec lenteur dans la sauteuse. Puis, considérant la dinde, son essence, sa quiddité, malgré sa surprenante qualité, vous désirerez lutter contre la fadeur qui marque trop souvent son espèce et vous emploierez à cette fin une pincée de basilic. La volonté de la balkaniser ou de la dépayser, ce qui revient au même, vous viendra bientôt : à nous le paprika. Enfin, pour sangler le tout, vous userez du Cayenne. Nulle crainte ne doit vous habiter en accomplissant ce dernier geste où l'on voit bien des timides et trop d'abstinents : le moelleux de votre vieux champagne servira de bastion à votre sauce contre les offenses du poivre.

Quand la matière vous semblera bonne, vous disposerez sans embarras dans la sauteuse vos blancs de dinde et vos pruneaux. Vous ne contemplerez pas trop longtemps cette réunion, car, dans les cuisines comme à la Cour, il est un temps pour se couvrir.

Celui-ci sera bref. Vos blancs sont réchauffés par le feu, mais plus encore, comme tous les bons soldats, par l'esprit de corps qui anime cette sauce. Assistant à ce spectacle comme un général du haut d'une colline, fier de tous ces braves enfants qui se débattent pour la gloire, vous saisissez un magnum de cognac Delamain et vous en lâchez deux grandes

cuillerées sur la sauce, à la fois pour rabattre l'orgueil des champagnes et pour abaisser la superbe des paprikas. Ensuite, avec calme, vous mêlez une cuillerée de moutarde (vous en possédez de fort bonne) et, tous feux éteints, un bon fond de crème fraîche.

Vous mangez ces restes sur une grande assiette chaude, en vous aidant d'un petit pain de gruau. Un simple gastronome, un natif d'Oléron, les accompagnerait sans doute de son Grand Ordinaire, qui serait peut-être un Château-Beychevelle, qui fut la gloire de l'Élysée au temps du regretté René Coty, ou quelque Malartic-Lagravière.

Doué d'une imagination plus volontaire, vous choisirez un vin du Rhin, par exemple l'Oppenheimer Schloss de 1957. Sa pâleur intéressante, ses mains qui froissent des dentelles, sa subtilité vous amuseront et cette sirène s'harmonisera parfaitement avec la redoutable sauce que vous aurez préparée.

Il est bien certain, puisque vous ne mangez que des restes, et comme le temps du Haut-Bailly 1878, du Château Latour 1918, du Lafite 1952, du Roederer rosé 1949 est de la veille, il est certain, il est probable que vous ne finirez pas tout seul cette bouteille. Quelques biscuits en auront raison.

Vous vous étendrez alors sur une méridienne et vous écrirez cette recette.

ROGER NIMIER

TEXTES

DIX SONNETS DE SHAKESPEARE

V

Ces heures qui, d'un art bienveillant, ont formé
Le spectacle charmant où tous les yeux s'attardent,
Envers ce même objet se montreront tyrans
Disgraciant cela dont la grâce émerveille :
Car le temps sans repos achemine l'été
Vers le hideux hiver et là le déconfit,
Sève prise de gel, vert feuillage en-allé,
Neige sur la beauté, et partout dénuement :
Si ne restait alors l'essence de l'été,
Liquide prisonnière aux murs de verre enclose,
La beauté serait emportée avec son fruit,
Et nous ne saurions plus même ce qu'elle était.
Mais des fleurs distillées, l'hiver venu, la seule
Forme meurt ; leur substance exquise vit toujours.

XVIII

Serait-ce au jour d'été qu'il faut te comparer ?
Tu es plus gracieux, tu es plus tempéré ;
Les vents rudoient les délicats boutons de mai
Et le bail de l'été est à brève échéance.
Il est des jours où l'œil du ciel luit trop ardent,
Souvent aussi sa face d'or est obscurcie,
Il n'est beauté un jour qui de beauté ne choie,
Hasard la dépouillant ou muable Nature ;
Toi, ton éternel été ne passera pas,
Ni ne perdra son bien, cette tienne beauté,
Et la mort t'attendra vainement dans son ombre,
Puisqu'en vers éternels avec le temps tu crois :
Aussi longtemps qu'un homme aura souffle et regard,
Ceci vivra, ceci qui te donne la vie.

XX

Maître-maîtresse de ma passion, n'as-tu pas
Visage féminin, par la Nature peint,
Tendre cœur féminin, mais qui point ne connaît
Le fuyant changement cher aux perfides femmes,
Œil plus clair que les leurs, et son jeu moins trompeur,
Dorant l'objet sur quoi s'arrête son regard ?

Homme en son teint, seigneur en soi de tous les teints,
Voleur des regards d'homme et foudre au cœur des
femmes,
Et femme tout d'abord tu as été créé,
Mais Nature s'est attendrie en te faisant
Et de toi m'a frustré par une addition,
Une chose adjoignant qui n'est rien pour mes fins.
Puisqu'elle t'a choisi pour le plaisir des femmes,
Ton amour soit à moi, leur trésor, d'en user.

LII

Je suis ce riche, ainsi, que son heureuse clef
Mène, s'il veut, à son doux trésor bien gardé,
Lequel il n'ira pas visiter à tout heure
Car trop fréquente joie perd son exquise pointe.
Si les festins sont si rares et solennels
C'est que, lents à venir durant la longue année,
Ils y sont clairsemés comme pierres précieuses,
Ou comme sont les grands joyaux dans le collier.
Ainsi le temps est la cassette qui te garde,
Ou l'armoire qui tient caché le vêtement,
Pour enchanter plus tard l'instant privilégié
Où se redéploiera sa splendeur prisonnière.
Sois loué, toi qui tant excelles que c'est gloire,
Ta présence, et ne pas t'avoir est espérance.

LXVII

Ah, lui faut-il donc vivre en ce monde mauvais,
Faire l'honneur de sa présence à des impies,
Afin que le péché tire profit de lui,
Et de sa compagnie se fasse une parure ?
Le fard menteur doit-il donc imiter sa joue
Et voler, de son teint vivant, image morte ?
Faut-il, sa rose étant la vraie, que la beauté
Chétive, en quête une ombre, un reflet détourné ?
Faut-il qu'il vive, alors que Nature en faillite
N'a plus même le sang pour animer ses veines ?
Car elle est sans trésor, à présent, que le sien,
Et vit de lui, elle fière de tant de choses.
Ah lui ! relique qu'elle montre des splendeurs
Des jours anciens, avant ces derniers sombres jours.

LXXII

Ah, de peur que le monde aille te demander
Quels mérites j'avais, qu'il te fallût m'aimer,
Lorsque je serai mort, cher amour, oublie-moi,
Car en moi tu ne peux rien montrer qui ait prix.
A moins d'imaginer quelque pieux mensonge

Qui fasse plus pour moi que mon propre mérite,
Et de m'orner, défunt, de beaucoup plus d'éloges
Que n'en tolérerait l'avare vérité :
Ah, pour que nul ne croie que par amour de moi,
Toi, tout loyal amour, tu parlas faussement,
Là où sera mon corps, qu'on enterre mon nom,
Qu'il cesse de nous être une honte à tous deux.
Car de ce que j'écris, j'ai honte, et toi aussi
Tu le devrais, d'aimer des choses sans valeur.

LXXIII

Tu contemples en moi ce moment de l'année
Où des feuilles jaunies, quelques à peine, pendent
A ces branches tremblant devers le froid, ruines
Des chapelles où chantèrent les doux oiseaux.
Tu vois en moi la fin du jour, soleil couché,
Dont l'ultime clarté s'éteint à l'occident,
Et peu à peu la nuit noire vient l'emporter,
Seconde mort qui met le sceau sur toutes choses.
Tu vois en moi la lueur dernière du feu
Qui se couche sur les cendres de sa jeunesse,
Lit de mort sur lequel il lui faut expirer
Se consumant avec ce qui le nourrissait.
Tu vois, et ton amour est plus fort, pour chérir
Mieux encore ce que bientôt tu devras perdre.

LXXXVI

Est-ce la fière envergure de ses grands vers
Appareillant pour ta conquête, ô trop précieux,
Qui cloua mes pensées mûres dans le cercueil,
De la cervelle natale faisant leur tombe ?
Son esprit, qui reçut des esprits un langage
Passant tout art mortel, m'a-t-il donc foudroyé ?
Non, ni lui, ni les compères qui le conseillent
Durant ses veilles, n'ont terrifié mes vers.
Ni lui, ni cet aimable spectre familier
Qui lui verse de nuit nouvelle sur nouvelle,
Du silence où je suis n'ont à se faire gloire,
Nulle crainte venant de là ne m'a transi :
Mais comme ta personne emplissait son écrit,
Le mien, privé d'objet, n'était plus que faiblesse.

XCI

Gloire des uns : leur naissance, d'autres : leur art,
L'un ses grands biens, l'autre la force de son corps,
Certains, d'être à la mode, et si laide soit-elle,
D'autres leurs chiens ou leurs faucons, ou leurs chevaux ;

Et chaque préférence a son plaisir conjoint
D'où lui vient une joie qui passe toute chose,
Mais ces détails ne sauraient être ma mesure;
Je sais un bien total qui les embrasse tous.
Ton amour est pour moi plus que haute naissance,
Plus que trésors, plus que luxueux vêtements,
Et de plus d'agréments que faucons et chevaux,
T'ayant, j'ai tout ce dont l'homme s'enorgueillit:
Malheureux seulement en ceci, que tu peux
Tout m'ôter, me rendant misérable entre tous.

XCVII

Quel hiver fut pour moi ce temps où j'étais loin
De toi, délice de la fugitive année!
De quel froid j'ai frissonné, quels jours noirs j'ai vus!
Quel vieux désert de décembre de tout côté!
Ces jours d'absence étaient cependant les beaux jours,
Féconde automne, d'un précieux fardeau grossie,
Portant le fruit des folâtreries du printemps,
Telle, son seigneur mort, une épouse en gésine:
Mais ce trésor de descendants n'était pour moi
Qu'orphelins à venir, et fruit abandonné.
Car l'été avec ses plaisirs marche à ta suite,
Et toi parti, les oiseaux mêmes sont muets,
Ou, s'ils chantent, c'est si mornement, que les bois
Blémissent, redoutant que l'hiver ne soit proche.

Traduit par HENRI THOMAS

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7980 - Dépôt légal: 1er trim. 1961.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

Collection " LA ROSE DES VENTS "

ALBERTO MORAVIA

AUTRES NOUVELLES ROMAINES

L'envers de la dolce vita

Collection " L'HISTOIRE "

CHARLES DIEHL

de l'Institut

BYZANCE

GRANDEUR ET DÉCADENCE

Un enseignement toujours actuel

Collection " SYMBOLES "

FRITHJOF SCHUON

IMAGES DE L'ESPRIT

SHINTO - BOUDDHISME - YOGA

Voies de sagesse à travers trois grandes traditions

Collection " L'AVENTURE VÉCUE "

ERIC COLLIER

LA RIVIÈRE DES CASTORS

Traduit de l'anglais

La vie d'un trappeur génial

Illustré de 16 pages hors-texte

RENÉ HUYGUE

de l'Académie française

L'ART ET L'ÂME

L'Art, langage de l'âme

Illustré de 308 héliogravures et 16 planches en couleurs

Déjà paru :

LE DIALOGUE AVEC LE VISIBLE

Illustré de 384 héliogravures et 16 planches en couleurs

Flammarion

DOCUMENTS

REVUE DES QUESTIONS ALLEMANDES

16e année — Dir. : Jean du Rivau — N° 1/1961

Au sommaire :

HEMEN RAY.	**Un nouvel axe Pékin-Pankow**
H. GLASER.	**L'action psychologique nationale-socialiste**
R. HÆRDTER.	**Les perspectives de la droite allemande 1961**
A. WISS-VERDIER. . . .	**Konrad Adenauer ou Willy Brandt ? L'enjeu des élections de 1961**
K. PABST.	**Réforme de l'enseignement et recherche scientifique**
X X X.	**Les syndicats allemands et l'aide aux pays sous-développés**
W. MOLT.	**Problèmes du Tiers Monde**
X X X.	**L'enseignement en Allemagne orientale**

et les chroniques politique, économique, culturelle et bibliographique

Le numéro : NF **2,40** franco de port

ABONNEMENTS :

France : 6 mois, NF **6,75.** — 1 an, NF **12,00.**
Étranger : 6 mois, NF **7,50.** — 1 an, NF **13,50.**

ENVOI GRATUIT D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN

DOCUMENTS - 3, RUE BOURDALOUE, PARIS-9e

Tél. : TRU. 62-13 — C. C. P. PARIS 13.253-54

BIBLIOTHÈQUE EUROPÉENNE

Vient de paraître :

LES TROUBADOURS

L'œuvre épique :

Jaufré - Flamenca - Barlaam et Josaphat

Texte occitan, traduction française en regard. Traduction et commentaires par René Lavaud et René Nelli.
1 vol. relié 1.234 p., 3 h.-t. . . . . . **36 NF**

Voici, pour la première fois depuis sept siècles, le texte et la traduction des grands romans occitans :
Jaufré, le seul roman arthurien en langue d'oc,
Flamenca, le roman de l'érotique courtoise,
et **Barlaam et Josaphat,** le grand roman spirituel qui exprime une mystique de la charité commune à l'Orient et à l'Occident.

Dans la même collection :

THÉRÈSE D'AVILA - CORRESPONDANCE
texte français par Marcelle AUCLAIR — Un volume relié : **33 NF**

JEAN DE LA CROIX
Œuvres complètes, nouvelle édition. — Un volume relié : **36 NF**

LES ROMANTIQUES ANGLAIS
traduits et présentés par Pierre MESSIAEN
Un volume relié : **30 NF**

LES ROMANTIQUES ALLEMANDS
traduits et présentés par Armel GUERNE
Un volume relié : **30 NF**

DESCLÉE DE BROUWER
76 bis, rue des Saints-Pères — PARIS (VII^e^)

PHILIPPE HERIAT

de l'Académie Goncourt

Théâtre II

LES JOIES DE LA FAMILLE

précédées de

LES NOCES DE DEUIL

et suivies de

DEUX ARGUMENTS DE BALLET

nrf

ELSA TRIOLET

choisie

par ARAGON

Par le témoin quotidien de sa vie,
la première anthologie des œuvres
d'Elsa Triolet.

nrf

LIBRAIRIE GALLIMARD

15, bd Raspail, 15
PARIS (7e)
LIT. 24-84 Métro : BAC

★

PARKING GRATUIT

★

ACHAT DE
LIVRES RARES
ANCIENS et MODERNES

AUTOGRAPHES
EXPERTISES

★

LIBRAIRIE
GÉNÉRALE

★

EXPÉDITIONS
FRANCE et ÉTRANGER

STOCK *publie :*

NEVIL SHUTE

Une chasse aux diamants

Le dernier grand roman de NEVIL SHUTE

Un passionnant récit d'aventures dans les mers du sud

STEPHAN VAJDA

L'Accident

Le premier roman d'un jeune écrivain hongrois

Un témoignage d'une rare authenticité

J. TANIZAKI

Deux amours cruelles

« Des profondeurs de tendresse et de cruauté que la littérature occidentale n'a presque jamais atteintes. »

HENRY MILLER

Un grand succès de librairie

LES TIROIRS DE L'INCONNU

le nouveau roman de

MARCEL AYME

venant après

LA JUMENT VERTE
450.000 ex.

LE PASSE-MURAILLE
300.000 ex.

LA VOUIVRE
130.000 ex.

TRAVELINGUE
100.000 ex.

nrf

Denoël

BLAISE

CENDRARS

ŒUVRES COMPLÈTES

2 volumes déjà parus :

Tome III

464 pages, 14 x 20,5, relié pleine toile verte décoré d'étiquettes et de fers originaux..... 19,80 NF

Édition reliée plein cuir. Prix..... 34,00 NF

LE PLAN DE L'AIGUILLE
LES CONFESSIONS DE DAN YACK
RHUM (L'Aventure de Jean Galmot)
HISTOIRES VRAIES

Tome V

560 pages, 14 x 20,5, relié pleine toile verte décoré d'étiquettes et de fers originaux..... 23,00 NF

Édition reliée plein cuir. Prix..... 36,00 NF

Préface d'**HENRY MILLER**

L'HOMME FOUDROYÉ
LA MAIN COUPÉE

GRAND PRIX LITTÉRAIRE

1961

DE LA VILLE DE PARIS

Denoël

GRAND PRIX
NATIONAL DES LETTRES

MARCEL
ARLAND

pour l'ensemble
de son œuvre

nrf

LA NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE

LES ENVIRONS D'ALEXANDRIE

Dans les livres des voyageurs j'ai autrefois été déçu de rencontrer tant d'observations sur les hommes des pays qu'ils visitaient et si peu de descriptions du pays lui-même. Ou, quand ils le décrivaient, c'était en termes scientifiques, comme Pausanias décrivait la Grèce de son temps : aucune mesure n'était oubliée. J'aurais souhaité recueillir des *impressions*, savoir quels sentiments le pays leur avait inspirés, et ils me donnaient des précisions inutiles. Ce qu'ils disaient pouvait servir aux archéologues, aux géographes. L'on peut soutenir qu'il n'était pas possible d'écrire quelque chose de plus durable. Les impressions de Pausanias n'auraient probablement pas duré plus longtemps que la trace de ses pas sur le sable. Seraient-elles venues jusqu'à moi, je ne les aurais pas comprises, alors que les coordonnées, les dates gardaient toujours leur valeur.

Après tout ce n'était pas une bonne objection. L'instantané a sa valeur. Nous lui donnons même la valeur que l'on accordait autrefois à ce qui dure. Ce qu'a écrit Chateaubriand sur ses voyages nous touche encore.

Cependant nous nous référons à la *Description de l'Égypte* composée sur les ordres du général Bonaparte quand nous voulons avoir des détails sur les métiers,

les sites, tout ce qui concernait le pays et le concerne jusqu'à maintenant.

Voilà deux sources différentes. On peut ne s'abreuver qu'à l'une, la première. Pourtant je m'aperçois que je n'ai pu souvent m'empêcher de faire une description de l'état social au lieu de parler de tel et tel homme avec qui j'ai été en relations.

Si je parle maintenant du pays, vais-je dire que l'Égypte est un cadeau du Nil et développer ce que je sais là-dessus? Ce serait fort intéressant, dit par un autre. Moi, au moment où j'écris, je n'ai en tête que ce bal qui fut donné à Alexandrie par une jeune fille d'une famille grecque et où elle invita ses amies à condition qu'elles fussent habillées en vert : et le vert nil était la couleur à partir de laquelle s'étaient certainement ordonnées toutes les autres, le vert bouteille, le vert prairie, le vert d'eau, le vert véronèse, le vert lézard, le vert pistache, le vert amande, le vert pomme, le vert de gris, le vert serpent...; les bijoux étaient en jade, émeraudes...; le buffet n'était garni que de gâteaux et pâtes de fruits de couleur verte, de pâtés aux épinards; les murs avaient été repeints en vert; les jeunes gens portaient des chemises, des cravates, et des chandails de toutes les nuances du vert et, à leur pochette, des feuilles de céleri ou de laitue.

Le vert nil est très pâle et très doux à l'œil. (Comment pourrait-il y avoir des couleurs brutales sous ce soleil?) Il s'harmonise avec le sable, avec le limon pour composer un fondu, un « sfumato » auquel on ne s'attendrait pas sous ce climat dont on dit qu'il est dur. A la limite du désert, elle est touchante, cette végétation qui n'attend qu'un signe pour surgir.

Nous sommes allés un jour à Aboukir. A travers des ondulations de terrain et en longeant un grand lac, la route qui part d'Alexandrie gagne ce village situé au bord du Nil et qui est devenu historique. Les maisons

se blottissent les unes contre les autres et il doit y en avoir de belles. Comment en juger? Il faudrait y pénétrer, l'extérieur ne compte pas — l'on ne vit pas dans ces pays pour les autres mais pour soi. Du temps de Chateaubriand, de Nerval, on venait ici pour s'embarquer sur le Nil et remonter le fleuve jusqu'au Caire. Aboukir était une ville véritable. Aujourd'hui c'est une bourgade qui croupit et qui tourne le dos au fleuve. Sur le rivage, des barques de pêche; un peu à l'intérieur, une citadelle désaffectée. L'ami égyptien qui nous accompagnait voulut acheter du poisson; on lui en demanda un prix exagéré; il refusa et n'osa marchander de peur qu'on lui fît honte d'exploiter ses compatriotes, alors qu'il se promenait avec des étrangers — qui dans l'imagination de ces pauvres devaient être des milliardaires. La grève me rappela celle de Valence en Espagne. Pourquoi? Sans doute parce que je la voyais à la même heure l'après-midi et qu'il avait dû se présenter dans notre promenade des circonstances analogues à celles qui avaient été celles de notre promenade jadis à la plage de Vilena à partir de cette ville. C'est l'ensemble de mon corps qui devait se souvenir. La voiture devait être aussi souple, ou nous devions ressentir les mêmes cahots.

Nous montâmes dans une barque qui nous conduisit à l'amont d'Aboukir pour déjeuner avec nos provisions sur une éminence située à la boucle du fleuve. Puis nous reprîmes la barque et poussâmes un peu à l'aval du village. L'eau était majestueuse et calme. Quelques maisons étaient groupées autour d'une autre qui servait de Douane. Elles étaient abritées par de beaux palmiers formant une grande touffe. Mais les proportions du paysage étaient telles qu'on eût dit un bouquet d'herbes poussé le long d'une rivière normande.

Les plus belles heures doivent être celles du matin. Ensuite la journée s'enfonce dans la torpeur. Des ânes

passent sur la route qui longe le Nil, chargés de « couffins », grands paniers remplis de fruits ou de légumes. Un morne accablement prend la place de la joyeuse animation de l'aurore. La vie se manifeste avant le soleil et après le soleil — vie de travail avant, vie de société après — et pourtant elle n'est jamais que *par* le soleil; l'ombre en demeure éclairée.

Si nous revenons à Alexandrie, nous sommes forcés de reprendre la même route. Il serait plus agréable de suivre ce canal qui a aujourd'hui disparu et qui, dans l'antiquité, reliait Aboukir à Alexandrie. Aboukir alors ne portait pas son nom actuel qui est « Saint-Cyr », nom donné par les Chrétiens. C'était Canope, ville où Sérapis opérait des guérisons miraculeuses. Les malades allaient y dormir, comme en Grèce à Épidaure, et ils se réveillaient en parfaite santé. Parfois, le dieu, qui n'était pas Esculape mais son parèdre, leur apparaissait en songe. Canope était célèbre par ses fêtes orgiaques qui se déroulaient tous les ans. Un cortège de barques partait d'Alexandrie sur le canal qui y menait; les barques étaient fleuries et abritaient des couples qui dansaient au son d'une musique langoureuse — sans doute sur le mode ionien. Les rives étaient bordées de jardins.

Celui qui quitte l'Égypte regrette ces jardins somptueux qui évoquent le Jardin d'Essai d'Alger en beaucoup plus grandiose.

Les palmiers, les eucalyptus, les lebbaks et les jacarandas sont les arbres les plus nombreux. Les fleurs ne sont pas très variées. Elles pousseraient toutes, mais on se contente avec raison de cultiver les plus simples des roses, qui suffisent à charmer la vue et l'odorat. Leur présence n'exclut pas celle des autres fleurs; elle la rend superflue, comme un amour familier rend inutiles les autres affections.

Pour une somme d'argent insignifiante je puis ache-

ter au coin des rues le plus beau bouquet qui soit. Je le dispose sur une table devant mes yeux et je tâche de jouir, sans arrière-pensée, de sa présence. Peu importe qu'il se fane puisque mon corps se fane lui aussi tous les jours. J'ai la chance, moi, de pouvoir renouveler le bouquet — je ne m'aperçois donc pas de mon propre évanouissement.

J'ai appris aussi à goûter les fleurs sauvages. Déjà en Europe j'avais fini par comprendre qu'il y avait plusieurs sortes de beautés, et qu'il ne fallait pas se fixer sur une seule, celle que l'on connaissait par l'éducation, celle dont vous parlaient les livres...

Entre Alexandrie et le désert proprement dit s'étend une bande de terrain excessivement étendue qu'on appelle le Mariout. J'emploie ce terme vague : « bande de terrain ». Ce n'est ni de la terre ni de l'eau : un marais, mais plutôt un ensemble de marais reliés par un réseau de levées de terre ou de remblais dont quelques-uns sont devenus des routes. C'était un lac, le Mareotis, dans l'antiquité, qui comprenait huit îles sur lesquelles s'élevaient des villas luxueuses entourées de jardins. Des vignes poussaient sur ces îles et produisaient un vin très apprécié. Hélas, il n'en reste plus que ces marécages, que le souffle du désert empêche d'être malsains. Lorsque j'habitais Alexandrie, j'aimais à me promener sur la route qui coupe la ville du désert et partage obliquement le Mariout. Quelle curieuse impression j'avais ! A ma droite, du côté du Nord, je voyais s'élever un château de cartes tout blanc : c'était Alexandrie dont les maisons verticales et plates me dissimulaient la mer comme le fait un décor planté à la hâte. Le soleil levant en faisait une apparition théâtrale. Tout autour de moi je ne voyais que des marais où poussaient des roseaux et que survolaient des canards sauvages.

Quelques cabanes indiquaient qu'à la saison de la

chasse ces oisaux étaient sacrifiés au caprice, à la cupidité ou au plaisir du jeu. Le matin, les teintes des eaux étaient moirées. Me fussè-je trouvé en Sologne, je me serais attendu à voir la sarcelle se réfugier dans un bouquet de joncs.

En février je voyais sortir du sol les anémones et les narcisses, en mars les héliotropes et les renoncules, en avril les pâquerettes et les asphodèles. Je marchais avec allégresse, baigné par cette atmosphère de l'avant-printemps qui a encore la clarté de l'hiver et déjà la langueur de l'été, où l'espoir se dessine à travers une ombre qu'on avait crue éternelle. Dans le *Purgatoire* de la *Divine Comédie*, on retrouve cette lumière.

Avec du temps nous pouvions aller jusqu'au sanctuaire de saint Ménas (Abou Mina) qui fut dans les premiers siècles un lieu de pélerinage. Ce Ménas était un soldat romain converti au christianisme et dont le corps fut rapporté d'Asie mineure par ses compagnons (en Égypte son pays natal). Parvenu au point où il est actuellement enterré, le corps refusa d'aller plus loin — c'est ce que l'on comprit par la résistance qu'opposa l'attelage. Une source miraculeuse fut découverte à l'endroit même, une basilique fut bâtie, des moines s'installèrent et cultivèrent la vigne. Aujourd'hui des ruines importantes émergent du désert, entourées de bouquets d'arbres.

Parmi les pierres de marbre laissées à l'abandon j'aurais aimé à en emporter quelqu'une. Je n'avais pourtant pas de « musée lapidaire ». En aurais-je eu un que j'aurais, en y portant cette pierre, transformé celle-ci qui était encore vivante, bien que mutilée, parmi les autres, ses contemporaines et amies, en objet de curiosité ou d'érudition. Quelle tristesse dégagent les collections et les musées ! J'ai passé bien des années sans vouloir en prendre conscience, et pourtant je m'en apercevais sourdement. Je me forçais à apprendre et à

admirer. La jeunesse ne serait donc pas l'âge du *naturel?* Non, et c'est un secret que vous révèle la vie.

Un voyageur m'a rapporté deux petits éclats de marbre qui me servent à tenir ouverts les volets de la terrasse. Ils viennent de la colonnade tombée qui formait l'enceinte d'une pyramide. Ce sont des débris charmants qu'on dirait d'une colonne ionienne. Avant de s'être décidés en faveur d'une architecture massive comme celle des temples qui servent de vestibules aux pyramides de Gizeh, les Égyptiens avaient commencé à construire plus légèrement en marbre. Puis la pierre du pays l'avait emporté.

Le matin, lorsque je place ces fragments contre les volets, je pense qu'ils datent de quatre mille huit cents ans et j'ai une satisfaction de vanité à me dire que rien n'est plus ancien dans les musées qui ne sont pas préhistoriques. Je me dis aussi que, si je ne connaissais pas leur âge, je pourrais supposer qu'ils ne remontent pas avant le IVe siècle avant J.-C. ou même que ce sont de tardives imitations remontant tout juste à la fin du XVIIIe siècle. Et voilà qu'ils sont du XXVIIIe siècle avant J.-C. Mon plaisir est donc bien cérébral. Pourtant, ce n'est pas souci archéologique : ils me plaisent. Leur antiquité n'est qu'un appoint à leur charme. A moins que leur charme me soit apparu secondaire à leur antiquité.

Il me semble aujourd'hui qu'il est absurde d'emporter quelque chose des pays qu'on a traversés, ne fût-ce que des pierres. On les dépossède de ce qu'ils ont en propre et qui fait partie du passé et du paysage. L'Italie n'est évocatrice que parce qu'elle a gardé presque toutes ses richesses en place. Les autres pays sont trop dépouillés au profit des collections et des musées. Ils ne présentent plus au voyageur de véritable ensemble. Et puis à quoi bon emporter des « souvenirs »? Au bout de quelques mois, de quelques années, je m'interroge sur l'origine de ceux que j'ai rapportés. De quel pays

viennent-ils? Quand me les suis-je procurés? De quoi sont-ils censés me faire souvenir? Interrogation paradoxale et sentiment cruel. Il n'y a de passé que celui qui est incorporé au présent. L'objet comme tel n'est rien; il n'est pas présent lorsque je ne l'ai pas sous les yeux; quand il l'est, il n'est plus au passé, en tout cas il n'est pas le passé de celui qui l'a créé puisque celui-ci a disparu; et il n'est mon passé que si j'ai à son propos une émotion qui, elle, est présente et la seule chose présente.

Pour un Européen, il est difficile de comprendre l'état d'esprit de quelqu'un qui ne cherche pas à recueillir les traces de celui qui l'a précédé, et qui vit au jour le jour, sans se soucier de la veille ni par conséquent du lendemain, car le souvenir entraîne la prévision. On n'emporte un « souvenir » que parce qu'on pense qu'à l'avenir on sera heureux de se rappeler le passé. Et dans la vie courante on ne se souvient que pour pouvoir agir correctement et utilement. Mais si l'on vit au jour le jour, avec le seul désir de satisfaire ses besoins réduits à leur plus simple expression?

Telle est la vie de ces Bédouins qui transportent ici et là leur tente dans le désert. J'ignore presque tout d'eux. J'en sais assez pour ne pas leur prêter les sentiments que j'aurais à leur place, ce que font en général les voyageurs, qui, tout en restant eux-mêmes, se figurent pouvoir « entrer dans la peau » des autres, alors que les deux situations sont incompatibles, et par suite les sentiments. Si je pouvais le faire, je rêverais, comme je l'ai fait l'autre jour pendant une heure, au mariage des pyramides et des étoiles sous la clarté diffuse de la lune. Pour eux, ces habitants nomades du désert, pour ces Bohémiens de l'Afrique, il ne doit pas être question de pareilles rêveries. S'ils en ont une, c'est à propos de ce qui leur est inhabituel, de l'opulence des villes, et l'on comprend que les *Mille et Une*

Nuits aient été le fruit de l'imagination d'un peuple misérable. La nuit venue, auprès du feu allumé entre quelques pierres et chauffant des débris de viande et du thé vert, en compagnie des chiens qui hurlent, ils se racontaient des histoires pareilles à celles qu'inspirent les stars de cinéma ou les grands du jour. Bagdad était leur Hollywood. Ces histoires-là, d'ailleurs, ils ne les inventaient pas, ils les avaient entendu raconter le long des remparts des villes par des trouvères, ou dans les grandes foires-pélerinages. Ils s'en étaient souvenus dans tous les détails. Et ces contes sont merveilleux.

Je ne suis pas sûr que les Bédouins du désert d'Égypte se racontent les histoires féeriques dont je parle. Il est plus probable qu'elles circulent parmi les pauvres des grandes villes, comme ceux qui écoutent sous les remparts de Fez les bateleurs poursuivant le récit des aventures d'Ali-Baba — comme il y a cent ans encore on entendait sur le môle du port de Naples des gens réciter les épisodes marquants de la *Jérusalem délivrée*, que chantaient également les gondoliers vénitiens.

Étrangers et habitants n'ont pas de rapport à avoir avec ce peuple éparpillé du désert.

Les mœurs des sédentaires et celles des nomades sont si différentes que les uns et les autres gagnent à s'éviter et à s'ignorer (et l'on pourrait généraliser cette remarque en l'appliquant aux nations). Encore faut-il pouvoir le faire. A peine avez-vous mis pied à terre dans une étendue dépourvue de toute végétation et de toute vie animale, où vous vous croyez dans une planète déserte, vous voyez venir à vous des hommes. Le désert est l'endroit où l'on n'est pas seul et où l'on ne passe pas inaperçu[1].

JEAN GRENIER

1. T. E. LAWRENCE a fait la même remarque — avec plus d'autorité — dans les *Sept Piliers de la Sagesse*.

LIMBE

Tout m'abandonne et je revis de rien, le limbe
D'une feuille au soleil me nourrit de sa mort.
La vague au double fond sur son rocher regimbe.
Un souffle enchevêtré dégage son effort.
Si longtemps j'ai creusé sous mes pas cet empire
Secret où je m'enfonce et marche sans retour.
Je ne sais pas encor comment on y respire.
Je sens du moins comment on devient sourd
Au vide aveugle à la lourdeur démesurée.
Le pas le plus profond ne peut naître au souffle
[*court.*
Il hésite et se perd pour une autre durée.
Le choc ou la rupture vient à son secours.
L'espoir s'efface et l'épouvante est tout l'espace.
Jusqu'à l'horizon le dénuement de la mer.
Quelle plainte éternellement elle ressasse.
Un corps sans épiderme, une âme sans repos.
Aucun appel, aucun recul où tout s'arrête.
Il n'est plus de vie et la mort même me faut.
Le dernier signe efface la dernière tête.
Plus on s'approche il semble que plus je m'éloigne.
Le cœur serré je suis devenu tout petit
Pour l'œil fatigué que les souvenirs rejoignent.
C'est pourquoi je veux le perdre cet œil maudit
Trouver d'autres yeux qui voient la taille normale
Ne me comptent pas les minutes inégales.

Le sursaut du merle inquiet a parcouru
Les rameaux nus et déjà dans l'air une force
S'émeut qui sera les feuillages, sang bourru
D'arbres préparant en secret sous les écorces
L'attente de ce qui s'annonce en moi sous roche.
Je le cache parfois à moi-même d'abord
Pour voir venir enfin cet éclatement proche.
Et qui se hâte pourrait lui jeter un sort.

En refusant un autre miroir que ces yeux
Profondément enfouis au centre de mon être,
J'avance aveuglément dans l'épaisseur de ceux
Qui tentent d'étouffer mon souffle, ces ancêtres
Faussement rajeunis, et j'ouvre en explorant
Ces abords défendus pour de nouvelles fêtes.
Souvent j'ai perdu pied, trébuché en criant,
Perdu conscience où la force peut renaître.

J'abandonnai alors tout à fait ma personne,
Renonçai à l'existence de tous les jours.
Je pus recevoir humblement la moindre aumône.
Une ouverture se produisit sans retour
Où passa l'univers oublié, goutte d'eau,
Je recueillis dans un recueillement ma vie.
Et du plus loin alors me vinrent les cadeaux
Magiques de contrées insoupçonnées, ravies
Suivant à leur insu inassouvies ce rite.
Il en venait de toutes parts et sans limite.

Sans doute au fond de mon être resté sauvage
De grandes plages de silence où je m'enfuis
Malgré moi au moment d'urgence où fait rage
Le vent du dehors, sont l'aisance de ma nuit.

Ma porte où l'on frappe et nul ne répond, j'ai honte.
Un mot de ce langage usité, un regard
Mais à temps. Où je suis il n'est qu'un grand retard.
Ce qui vit coule abrupt en farouche refonte.
Ce lent progrès de lave où va-t-il s'arrêter.
Me sera-t-il donné de fuir comme on respire
Hors de l'eau, pour plonger sans retour vers l'empire
Où le soleil renverse un ciel qui l'a fêté.

LOUVE

Pourquoi pleure-t-elle quand il s'approche
Celui qu'elle aime, la fille aux yeux gris.
Elle l'attire auprès du lit de roche
Où coule pour lui un fleuve sans prix.
Elle le repousse aussitôt transie,
Tout son corps léger raidi par la peur.
N'a-t-il pas vu sa physionomie
S'accuser, ses traits perdre leur douceur.
Non, car il s'approche, il veut la contraindre
A lui révéler quel est son tourment.
Ah comment l'aimer, je ne sais pas feindre.
Il faut l'avertir de mon changement
Quand sous ses baisers je deviendrai louve.
Qu'est-ce donc soudain ce râle du fauve.
Ah sur mon épaule un bras devient lourd.
C'est le clair-obscur du bois notre alcôve.
La mousse au pelage offre son velours.

Mais l'œil plus obscur a l'éclat de braise.
Le sang coule chaud du col déchiré.
Ah c'est un amour que la mort apaise.
Ah que jeune fille j'aurai pleuré.

Séduit par une apparence de fleur, sait-il
La violence immémoriale aux griffes sourdes,
Les anneaux aveuglément puissants du reptile.
Il s'approche inconscient, déjà il accourt.
Je voudrais reculer, m'enfuir, je sais l'issue
De nos enlacements. Peu à peu se muera
Mon corps, ma voix devient un râle, dents pointues,
Ma bouche est d'une louve et sans faute tuera.
Mon délire veut prendre, enfermer contre moi,
Sentir sa chair se fondre en la mienne, un baiser.
Je ne peux m'apaiser.
Et déjà se mêlant à l'appel de très loin
Ma force me trahit, je sens que de ma race
Me cerne un long détour calculé avec soin
Pour masquer le chemin, effacer toute trace.

ÉDITH BOISSONNAS

DEUX FAÇONS DE LE DIRE

Il ne valait pas cher, tu sais, mais ce qu'il m'a donné j'estime que c'est déjà ça.

Dans une sorte de café-bar... Et c'est lui qui a commencé. Un bar où je passais boire quelquefois quand j'avais fait des courses parce qu'il est obscur et qu'on y est tranquille. Presque personne. Près de la Madeleine.

Il m'avait remarquée, paraît-il, une ou deux fois. Moi pas. Juré.

Je commande un lait à la groseille. Je bois. Je m'aperçois que mon lait était alcoolisé. Je proteste auprès du serveur. Il sourit. Le gars me l'a dit plus tard. Il avait vraiment fait mettre de l'alcool dans mon lait. Instruit des effets de l'alcool. Un tacticien, je te dis.

Je passe aux toilettes. Quoi, pour me peigner ! Il arrive. Il me regarde. Je lui dis qu'il me gêne. Il pose un doigt, juste un doigt sur mon épaule. Alors là le local est devenu trop étroit. Il m'est tombé dessus. J'ai participé. L'alcool.

Il m'a demandé si on se reverrait. C'est bien la seule fois où il ait fait l'effort de me poser cette question-là. Je ne connaissais pas mon bonheur.

Mais je ne connaissais pas son nom non plus. Toujours discrète. Je l'ai retrouvé trois semaines plus tard en revenant aux mêmes jours, aux mêmes heures. Je ne voulais pas poser de questions, le serveur du bistrot m'avait l'air narquois. Ça fait trembler les mains la crainte d'avoir perdu quelqu'un.

Cette fois on s'est donné rendez-vous, ferme. Il s'appelait Emmanuel au reste. Il était Marseillais. De quinze à vingt ans de moins que moi.

★

Le papier de la chambre est à fleurs évidemment, mais l'abondance des glaces est à surprendre. Le soleil lame de jaune le beige incertain du rideau tiré.

Ainsi cet Emmanuel est doublement en fuite. Il fuit deux fois, par deux fois en son corps.

Il a des cheveux. Ils sont en fibrille de métal, serrés, noirs et avancent en promontoire arrondi sur le front. Il a des cheveux et des yeux. Les yeux ont un regard extrêmement sombre. Il a un nez, aussi. Beaucoup de nez. Cela s'arrête là.

Il a des épaules surchargées de leurs muscles jusqu'au cou et un torse avec ses vallonnements. Beaucoup d'épaule, beaucoup de torse. Et ?

Ensuite, c'est d'un autre homme. Ces jambes légères, ce bassin d'une exiguïté à ne pas croire, cela est pour un autre, ne fait pas partie du premier.

Les torses bouclés sont agréables. Les torses nus sont agréables également. Une marche de pierre usée est comme cela, incurvée, polie, vaguement luisante. Si on veut, le marbre des statues aussi.

A chacun son odeur. Il sent propre : le savon sans odeur de savon. Les garçons élevés au bord d'une mer tiède ont vécu la peau libre, se sont baignés à tout propos. Il est dans ce cas.

Machinal, ne comptant pas ses largesses, il promène des huit de la main sur le corps d'Anita N., ce gracieux signe de l'infini qui sert aussi aux caresses. Ainsi il fait sauter celle qu'il charme au-dessus de la limite précise du plaisir, au-delà, en-deça.

Il a un pied fraternel mais cela est le propre des pieds.

Enfin qu'est-ce que c'est ? Les Emmanuel dardent, piétinent comme coq, provoquent, pointent, attaquent, attaquent, et à peine les épaules à l'horizontale, les voilà rendus au peu d'eux-mêmes qui soit féminin. L'œil clos, la poitrine offerte, aussi offerte que cette partie d'eux-mêmes destinée à prendre, ils attendent d'une femme ce qu'elle donne avec des lèvres et de la bonne volonté. Debout, évidemment, ils cachent leur jeu.

Qu'est-ce qui lui a fait ce socle musclé au cou ?

« La boxe, dit-il. »

★

A l'écouter, tu sais, il aurait été maître-nageur, barman de casino, batteur de jazz, enfant de chœur, mais pour l'heure il travaillait à côté de l'endroit où je l'avais rencontré. Employé dans un bureau de tabac pour touristes. Un magasin de luxe qui vend des stylos à billes, des portefeuilles souvenirs de Paris, des cendriers, du papier à lettre, des boîtes de cigares, des pochettes en matière plastique. J'avais le choix des prétextes pour passer le voir.

J'y suis allée quelques jours après. Dans mon sac, une babiole avec incrustations de rubis. Par reconnaissance et modestie. Qu'est-ce que tu veux, je ne trouve pas que se donner soit assez donner. Bon. J'ai tort. Il a pris. Il a dit merci. Et il a dit : « C'est que je ne peux pas m'absenter en ce moment. Vous ne voudriez pas faire une course pour moi ? » Il avait donné des arrhes. Très peu d'arrhes. J'ai donc été immédiatement lui acheter les chaussures qu'il avait retenues dans une boutique du voisinage. Je comprends vite. Il était un peu hâtif dans le procédé, c'est tout.

Ça m'a donné à ne pas réfléchir pour quinze jours. Et puis j'ai éprouvé le besoin urgent d'acheter des Pall-Mall du côté de la Madeleine. Il était dans la boutique.

Une chance parce qu'il avait des heures de service irrégulières. De nuit la plupart du temps. Son magasin était ouvert jusqu'à minuit, une heure du matin.

Alors, est-ce qu'on prenait rendez-vous, oui ou non, pour le lendemain ? Pour le surlendemain. Non, le lendemain. « Bon », a-t-il dit.

*

De qui en montre peu on accueille en tremblant la plus mince vertu. Elle a du prix.

C'est un garçon qui remercie d'avoir eu du plaisir. Cette figure butée, aux cheveux trop durs, remercie.

Emmanuel marque aussi que la notion du pire ne lui est pas étrangère :

« Non, pas ce café-là. Je ne le fréquente pas. Les gens n'y sont pas bien. »

Et à qui le connaît mal il dit simplement :

« Vous ne me connaissez pas. Il y a des choses que je ne ferais pas. »

Le tout est d'apprendre lesquelles. Cependant l'indélicat, le blâmable, il prend la peine de s'en défendre.

Si peu, si peu, l'illumine.

Il n'est pas lent, il est calme. L'équilibre de ses jambes emporte celle de ses gestes. Il avance bien ou pose bien, sans excès, sans défaut. Il n'est pas précipité.

Ni, certes, en paroles. Il ne s'embarrasse pas de paroles. Le substantif lui suffit. Organiser les adverbes, verbes, les adjectifs et pronoms relatifs, c'est bien de l'effort quand l'essentiel peut être annoncé d'un mot.

« Trop sucré », dit-il d'une boisson en reposant son verre.

Substantif, en ce que la substance de sa pensée s'y trouve.

Quant à l'importance de ce qu'il prononce, elle se distingue à la force de sa voix. Plus cela compte, plus la voix

est inaudible. On est sûr d'avoir à lui faire répéter qu'il vous estime beau, chaud, caressant, adroit ou bien que ce sera mardi prochain à cinq heures et demie. C'est qu'il répugne à se découvrir tant par une appréciation personnelle que par un rendez-vous.

★

Il y a des hôtels spécialisés. Non, penses-tu, même pas. Toute la drôlerie est là. Il était un peu trop distributeur automatique pour moi. Le plaisir, c'était pour lui.

Mais pas celui de se faire payer un complet neuf. Si. Il a soupiré en se rhabillant qu'il avait à payer son tailleur. J'ai ri. Des cadeaux dans la mesure où ça m'amusait mais sans aller trop loin. « Jusqu'à combien ? » Il l'a dit. Seulement il aimait vraiment baiser sur la bouche et il l'a dit à ce moment-là. Plus question d'honoraires.

Tu vois le genre : je ne suis pas à vendre mais. Il répétait sans qu'on lui eût rien demandé : « Je ne serais pas là si ça ne me faisait pas plaisir ». Il avait sa dignité.

★

Ceux qui viennent du Midi sont comme cela. Ils savent ce qu'ils se doivent. Ce sont des hommes et ils l'apprennent aux femmes. Si elles n'étaient pas là, qui les reconnaîtrait pour tels ? Le mieux, pour le leur enseigner, étant encore de se taire, les Emmanuel observent un mâle mutisme.

Une femme, c'est utile et agréable. Il en faut, de la femme et qu'on puisse en disposer. Quand Emmanuel donne rendez-vous il n'arrive pas à l'heure mais un peu plus tard que l'heure. Il n'irait pas s'abaisser jusqu'à attendre ce qui lui est utile et agréable.

Il arrive pour en disposer, en maître, en retard, nonchalant. Ce sont les procédés de Marseille.

« Alors, on y va ? » dit-il.

Il va distribuer, accorder. Il va faire plaisir tout en faisant honneur.

Les hommes du Midi se déshabillent. La peau aime l'air quand il fait chaud. Ils se mettent à l'aise ainsi derrière des volets qui portent la pénombre, l'après-midi, quand on veut dormir, ou être bien, ou qu'on veut faire l'amour. Et ils restent dévêtus aussi après le bain, quand on s'installe sous un pin maritime avant le pique-nique, après le pique-nique, ou sans pique-nique et qu'on s'accouple.

Ces gars-là ne sont pas pressés. Il fait si chaud dans leur pays ! Ça leur a donné le temps d'apprendre. Ils ont eu le temps d'habituer leurs lèvres.

Et la nuit aussi, à l'abri des portes, sous les voûtes, dans ces ruelles où l'air est humide et trop tiède et sali d'odeurs, ils ont appris à caresser longuement, sans impatience. En outre, ils s'y sont pris très jeunes.

Il fait trop chaud dans le Midi pour qu'on aille chercher le scandaleux, le clandestin et les plaisirs qu'ils provoquent. Nus, on l'est déjà presque à l'état normal ; se cacher, se serait étouffer et quelle honte à s'accoler ? Les gens du Midi font l'amour avec droiture. En outre, les complications, il faut y penser, et penser, cela fatigue.

« Vous êtes sain », dit Anita à Emmanuel.

— On me l'a déjà dit, répond-il.

★

Capable de tout. Il me fixait rendez-vous dans un snack-bar, un de ces endroits où on stationne, où on boit et où on se nourrit. J'arrivais à mon rendez-vous d'amour et je le trouvais attablé. Assez solide mangeur. Il avait envie de ci, et puis de ça, et puis une sucrerie peut-être pour finir. J'étais admise à le regarder se sustenter. Moi, dans ce cas-là, et à cette heure-là, au début

de l'après-midi je n'ai pas faim. Toujours polie, tu me connais. J'attendais. Très gentil décor. Des verres fins. Et on voyait les feuilles des arbres dehors.

C'était le genre de gars auquel on ne ferait pas l'affront de payer pour lui devant lui mais auquel on glisse son porte-billets en se posant des questions sur ce qu'il y restera.

Il finissait délicatement son vin rosé, le petit doigt écarté, regardait sa montre, faisait la moue. Il avait à prendre son service dans une demi-heure. « En une demi-heure, on n'a pas le temps de faire quelque chose de bien. » Je venais pour un lit. Il m'offrait le spectacle payant de son déjeuner. La dragée haute.

Je t'ai dit qu'il aimait ça. Au dernier moment il se décidait tout de même à y aller, à l'hôtel. Rudement pratiques ces hôtels. Bien organisés.

... Non, pourquoi ? Puisque j'en avais envie.

★

Que voilà donc un beau dos d'homme, un dos plafond de la chapelle Sixtine ! Et par une heureuse fortune d'autant plus ressemblant, avec ses lignes et ses volumes, qu'il se présente dans une glace découpée dont les horizontales et les verticales le quadrillent comme on voit sur les études au crayon du maître italien.

Au passage, la main d'Anita N. s'arrête, frappée. C'est là une main sommée de réfléchir, une main qui va penser. La nuque qu'elle tenait exige une idée.

Cette nuque a deux propriétés qui s'excluent. D'abord, elle est petite, la preuve c'est qu'une main peut la tenir à poignée, mais aussi elle est lourde, compacte, intranchable au couteau, énorme.

Que ce poids, ce dense, cet impénétrable, soit doux sous le doigt, lisse et de petite dimension, cela fait retomber la main d'Anita N. interdite.

★

Je te passe les rendez-vous ratés. Ça n'a pas manqué. Pas précis du tout. Il était venu mais je n'étais pas là. Ou bien il avait dit le café du coin et j'avais compris le café de l'autre coin.

Ça mine.

★

Anita regarde croiser des hommes devant la baie du café où elle attend Emmanuel, et les voit noircir au moment qu'ils passent devant le fond vert des arbres en feuilles.

Elle attend, mais avec légèreté. C'est qu'Emmanuel est commun. Il comporte tellement ses pareils qu'il semble qu'une fois sur dix un garçon lui sera assez égal pour que ce soit lui.

Elle avait dit « A l'Étrier » et il avait opiné.

Quand il donne des gages d'entendement, les yeux d'Emmanuel sont plissés d'amusement aux angles externes et il hoche la tête dans un mouvement d'approbation. Ce hochement est peu profond, aussi discret que le geste de la main d'une personne bien élevée, d'autant moins marqué que le ressort de la nuque est puissant et en bon état de marche. Emmanuel approuve joliment de la tête. Mais si, mû par quelque réelle nécessité, il pose une question, demande une précision, on s'aperçoit que cette tête approbatrice n'avait rien compris et approuvait dans le vide.

Anita avait dit « L'Étrier » et il avait fait « oui ».

Ah ! ces têtes rudimentaires donnent bien de la peine. Il faut pourtant les pénétrer dans la mesure où elles commandent un corps et son bon vouloir.

★

Dans ces cas-là, quand je l'avais raté, j'avais besoin, c'était plus fort que moi, d'une cartouche de cigarettes anglaises, ou de cure-pipes, du côté de la Madeleine. Ce n'est pas de me voir arriver qui aurait démonté le gars. Avec lui, pas d'explications. S'il n'y avait pas trop de clients il se croisait les bras, s'appuyait au comptoir. Et tu sais ce qu'il me demandait « Alors, qu'est-ce que vous dites de beau ? » Tranquillement. Comme s'il n'était pas en faute.

Oui, il était assez difficile à manœuvrer.

★

Au moment qu'il échappe — et comment peut-il se libérer ce pauvre, ce misérable à la cravate cassée, ce fanfaron aux chaussures rebroussées d'usure, sinon par la fraîcheur de sa peau, par une peau polie et compacte dont il peut suspendre l'usage — au moment donc qu'il échappe, Emmanuel présente sur sa face des lambeaux de splendeur. Sur cette figure mal faite, sans menton, où la bouche minuscule protubère en ornement compliqué, en fioriture 1910, se détachent, splendides, le trait sombre de l'œil, l'arrondi du cou et le casque serré des cheveux — parce que l'œil, le cou, le casque, il peut les refuser.

Non, il va les offrir. Il ouvre cette bouche et c'est pour demander !

« Alors, qu'est-ce que vous dites de beau ? »

Ainsi, il énonce d'abord sa répugnance à parler.

Les Emmanuel ne sont pas bavards. Ils estiment qu'avec un mot au lieu de quatre on risque quatre fois moins d'être pris. Pris comment ? Pris au mot, percé dans ses opinions vraies, ses démarches, ses plans.

C'est pourquoi d'un lieu, en général méditerranéen, d'une boisson, d'un usage des seins, des automobiles, de la danse, il dit seulement :

« J'adore. »

★

Il avait envie d'un déjeuner à la campagne, au bord de l'eau. Bon, je le lui ai offert. Melons glacés et fraises des bois. Pour ce qui pouvait suivre après le déjeuner je n'étais pas disponible. Il a trouvé qu'on pouvait toujours s'arranger. Avantage pour lui.

★

Anita N. dit à Emmanuel :

« Vous êtes charmant. »

Or rien en Emmanuel ne peut retenir un tel terme. Elle en est étonné au point de se reprendre :

« Non, vous n'êtes pas charmant. »

Voilà Emmanuel dépossédé. Il demande :

« Qu'est-ce que je suis alors ? »

Mais comme ils sont sur un lit, comme il est allongé et que son cou est nu, bombé, uni et l'étourdit, elle répond :

« Je ne sais pas. »

Elle le savait bien tout à l'heure, à tête reposée : il est terrifiant.

Assis, ici près, à côté d'elle au restaurant, Emmanuel aspirait à ce qu'il n'avait pas. Sa tête tournait. Il regardait les autres tables. Il cherchait ailleurs. Il bombait un torse rond, épais. Il aspirait, en somme. Il tirait sur sa laisse, la petite laisse qui le retenait à une table, sous l'ombre d'un saule, en buvant du vin de Provence.

Emmanuel est terrifiant. C'est donc son charme. Un homme comme cela ne se laisse pas avoir, n'est pas eu. C'est sa gloire. Il octroie quand il veut. Il vient, il part à son heure. Il porte cuirasse. Une marque d'humilité, ou de discrétion, ou de générosité ne le prendra pas au défaut. On ne le touche pas. On ne touche pas un homme armé. Il est terrifiant. Il peut manquer à sa parole. Il

est admis qu'il ne répond pas de sa parole. Quant à ses raisons, il ne les donne pas. Les donne-t-il qu'elles n'ont pas le sens commun. Et cette glace dans le refus de tenir compte des sentiments d'une femme, de les ménager, de s'y prêter ! Les chauds hommes du Midi ont ce glacé.

★

Il aimait peut-être la campagne à midi, moi j'en avais envie la nuit. Et une nuit où il faisait chaud je l'ai emmené dans les bois. Non, pas au Bois de Boulogne, plus loin. Comme il connaissait mal Paris, il ne savait pas du tout où j'allais. Aucun sens de l'orientation. Cette fois, il était à ma merci. Un rapt.

Il m'avait énervée. Je l'avais attendu dans la voiture de minuit à une heure du matin. Résultat : cette fois, il m'a fait plaisir. Et puis les étoiles, les pins à la renverse, le vent chaud, les brindilles, la mousse sous les doigts. Tu imagines.

On a atterri dans un bistrot ouvert à quatre heures du matin. On mourait de soif.

★

Il faut n'avoir pas été trop heureuse en amour pour demander dans le propos de l'être :

« Dis-moi « je ne veux pas de toi ». Dis-moi « je m'en vais ».

Emmanuel, devinant ce qu'il faut sacrifier à de certains moments, répète donc « je m'en vais » sans y mettre l'accent voulu. Ils se distinguent mal l'un l'autre dans la pénombre de la voiture. Puis il ajoute :

« Et ça alors, c'est pas vrai du tout. C'est tout le contraire. »

Un collégien qui se rebiffe, accusé, mais innocent, a cette voix-là, et les comédiens de Labiche quand ils font un aparté.

Cela fait sourire Anita, réduite à n'être pas perverse.

Emmanuel est sans perversité. C'est que le plaisir lui est naturel. Même il en est le vaincu.

Il reste pris après que les corps sont séparés. Dégagé, il est retenu. Pour un Emmanuel, qui n'est pas un petit garçon (« Je ne suis pas un petit garçon, vous savez ») c'est la défaite. La reconnaissance de son corps lui échappe. Il est affaibli, offrant, sans défense. L'épée et le bouclier, il n'a pas tout de suite la force de les relever.

Il a allongé son bras sur le comptoir d'étain, attendant son verre. Et le bout du doigt d'Anita vient toucher la manche blanche de sa chemise. Ainsi ils sont joints sur un centimètre carré blanc. L'un non plus que l'autre n'ignore que c'est l'être de la tête aux pieds. Voilà bien, Emmanuel s'offre encore en partage quand il en est à prendre un demi au comptoir. C'est une qualité.

★

Des rendez-vous en pleine nuit, parfaitement. Il rangeait la boutique, faisait les comptes, baissait le rideau de fer. L'homme de confiance et à tout faire. Très travailleur. Ça le faisait sortir vers les minuit et demi ou plus tard.

J'attendais. Et ce n'était pas le genre de gars auquel on peut aller raconter qu'en l'attendant on a surpris le cri d'un oiseau sauvage du côté de la Seine.

Les gens qui traînent à ces heures-là! Les bonshommes, les bandes... et les employés qui rentrent chez eux et que l'on reconnaît à ce qu'eux marchent vite. Les Parisiens, on n'en voit pas la fin. Impossible de les faire coucher une bonne fois.

L'Emmanuel était pressé. Il avait faim et il avait sommeil. Puisqu'il avait faim, on allait souper et s'il avait sommeil, je n'avais plus qu'à le raccompagner. On ne lutte pas contre le sommeil, hein ?

C'est comme ça que je me suis retrouvée, une fois, avec une Citroën en stationnement pour dos de lit. Oui, une Citroën. Toit plat. J'avais mis mon sac dessus qui m'embarrassait. Et en plein sous un réverbère. Moi-même. Non, tu sais, quand on y est ça ne paraît pas énorme. On n'y pense pas.

Au fond, son système, c'était « ce que je veux et à mon heure ». Enrageant. Mais c'est un bon système.

*

Vous êtes rudement beaux messieurs au moment où.

Vous devenez beaux. A ce moment-là vous ne riez pas, cela gênerait.

Vos yeux, vos yeux...

Vous vous débarrassez de l'accident, d'un nez trop grand ou trop petit, d'un accent, d'une opinion sur la République.

Vos yeux s'allongent. Ils s'assombrissent. Ils ne parlent plus. Et vos cils et vos sourcils les alourdissent encore. C'est bien joli à voir, d'en dessous.

A ce moment-là, vous êtes rendus à la beauté, à la bonté aussi.

Vous êtes graves, vous devenez nobles et la couleur de vos chaussettes n'a aucune importance.

Vous êtes beaux, impériaux, chargés de sourcils plus sombres.

Messieurs vous êtes très bien, vous êtes mieux qu'on ne s'y attendait au moment où, au moment que.

*

Pour souper on allait aux Halles. A ces heures-là, c'est le plus sûr si on veut trouver quelque chose d'ouvert. C'est aussi qu'il « aimait la compagnie ». Curieux, moi j'aime le tête-à-tête. On se retrouvait en conversa-

tion avec les accordéonistes, un maître d'hôtel qui vous quittait pour exécuter une danse cosaque, des bouchers qui avaient leur opinion sur le temps ou la musique, et des Américains qui allaient garder un souvenir impérissable de Paris après y avoir passé la journée. Je te jure. Des Américains, il en a invités à s'asseoir à notre table.

★

Anita voit cet œil à travers sa coupe de champagne levée, celui d'Emmanuel. Elle a bu le champagne et maintenant, à travers le verre, elle voit l'œil, magnifié.

Ce sont les arcs-boutants des cathédrales. C'est le Mont-Saint-Michel. C'est l'aqueduc de Rome. C'est un petit dessin à la plume. C'est un œil. Il est sans pli mais les griffures de la plume se voient en longueur sur la paupière. Et ses profondeurs, altitudes, pouvoirs, viennent de cela que la frange des cils n'est pas faite d'une haie serrée mais de brins liés irrégulièrement en faisceaux. Cet œil a demandé du talent.

★

Donc après souper, s'il en avait envie, lui, parce que moi je savais toujours pourquoi j'étais là, un hôtel. Après l'hôtel il se relevait et rentrait chez lui. Une santé.

Pour tout dire, une fois arrivé aux draps il préférait faire travailler plutôt que travailler lui-même. Sa nature. J'ai mis du temps à trouver qu'il exagérait. Une question de nuance, ces histoires-là.

★

En partie masculin et en partie féminin Emmanuel illustre ce qu'il est par sa peau même. Des épaules au pli de la taille elle est polie, fine, serrée, douce. Mais

ensuite et jusqu'aux pieds, elle n'apparaît plus que voilée inextricablement, défendue.

Anita lève une main en couperet à hauteur de la taille d'Emmanuel.

« A partir de là, des poils », dit-elle.

Il fait oui de la tête.

Il n'a pas entendu qu'elle se permet de désigner ainsi, en bas, son laconisme, une façon d'imposer son bon vouloir ; en haut, sa langueur, et le goût d'être bousculé (« Les femmes geignardes, je n'aime pas »).

Emmanuel reçoit assez comme une femme pour instruire celle-ci. Sensible pour une grande part de sa peau, il se renverse, il accueille, il succombe et ne fait alors plaisir qu'en reconnaissant le sien. Emmanuel montre que le plaisir qu'on voit qu'on donne en est déjà un. Les hommes ont donc toujours bon lot dans le moment qu'une femme consent seulement à eux. Les presque inertes, les gémissantes, les appelantes, les incapables entraînent à ce qui leur est accordé.

Mais comme la nature a ses modes et régit en femme Anita, elle est abattue, tranchée, ses forces lui sont prises à l'instant d'en trop profiter. Les bras lui en tombent et sa tête ne tient plus. Elle est cassée. On ne peut désirer plus avant que comme cela quand on s'appelle Anita.

★

J'avais mon idée sur l'heure ou les deux heures qu'on pouvait se consacrer quand on avait pris rendez-vous. Il en avait d'autres : aller au cinéma ou faire des courses. Un jour par exemple où il voulait des chaussures parce que les siennes n'en pouvaient plus... Non, pourquoi est-ce une histoire de chaussures ? Celles qu'il m'avait fait lui offrir ? Ah ! celles-là je ne sais pas. Je ne les ai jamais vues. Donc il m'a promenée sous la pluie, de magasins de chaussures en magasins de chaussures

parce que, qu'est-ce que tu veux, il n'arrivait pas à choisir. Il aimait bien s'habiller.

L'hôtel, je l'ai eu de haute lutte ce jour-là. Ce n'est pas toujours mauvais, la rage. Très réussi. Je l'ai étonné.

*

Emmanuel ne la garde pas le long du mur en marchant. Il la repousse sur le bord du trottoir. Toujours, Anita N. a été gardée de l'épaule sur les trottoirs par ceux qui l'accompagnaient.

Il marche un peu devant elle et elle voit ses vêtements. Elle ne veut pas endosser le col informe de cet imperméable. Elle ne fréquente pas des étoffes pareilles.

La pluie commence de tomber. Emmanuel regarde une vitrine. Il ne remarque pas que la pluie tombe sur Anita. Elle dit :

« Il pleut. »

Elle dit :

« Je suis fatiguée ».

Emmanuel est intéressé par la vitrine. Il ne voit ni la pluie ni Anita ni qu'elle est pâle de malaise, de colère. Elle est épuisée de colère.

Elle ne veut rien de ce qui est dans les vitrines, elle veut Emmanuel et une chambre.

Quand elle l'a, elle dit :

« Je voudrais boire.

— Non », dit Emmanuel.

Il lui refuse à boire avec simplicité. Anita est habituée à ce qu'on lui épargne et la pluie et la soif.

Elle regarde Emmanuel, cet étranger avec lequel elle est dans une chambre.

Quand elle ne lui en trouve aucun, il n'a pas de charme. Si elle ne court pas vers les mérites auxquels elle croit, il les perd. Sans les qualités qu'elle lui prête, il en a peu. A l'œil nu, il est inadmissible.

Il peut bien presser sa main, presser sa main, frotter de l'épaule, elle ne lui trouve ni épaule ni main.

*

Ces hôtels sont très bien. Des installations sanitaires tant qu'on veut. Sans compter les décors aux murs. Faut voir. Des forêts roses et grises, gazeuses, pour faire rêver. Ou des collines vert pomme baignant dans des mers bleu de Prusse. Ces hôtels sont très bien mais ils ont toutes sortes de clients. On y attrape des parasites.

*

Un Emmanuel fait des gestes qui sont vrais. Il est un amant. Sa cuisse et la salive de sa bouche sont propres à mener au plaisir — qu'il ne donne pas. Anita reçoit des caresses simulées à la fin puisqu'elles ne l'entraînent pas au-delà, au cadeau, au plaisir, l'involontaire. Anita n'aime pas Emmanuel. De la sorte, ils simulent l'amour.

Dort-il, Emmanuel dort comme il faut. Il la tient de la jambe et du bras. Mais elle n'en reçoit nulle affection. C'est aux femmes qu'il l'accorde sur elle.

*

J'ai mis du temps à me rendre compte que j'en avais. Comme ça faisait des petites éclaboussures de sang, je me suis attendue à d'innommables maladies féminines, au pire. J'étais très courageuse. Stoïque. Ne ris pas comme ça. Et la charité ?

Le pharmacien m'a dit « Oh ! non, madame, non, ça ne mord pas jusqu'au sang, ce n'est pas possible ». L'innocent ! Qu'est-ce qui lui était arrivé dans la vie ?

Tu en as vu, tu en as eu, toi ? Une pellicule, exactement une pellicule qui agite des pinces de crabe, de homard,

de scorpion. Le Cancer des signes du Zodiaque. J'ai pris une loupe. Ça n'a que des pinces pour vivre et une façon de les enfoncer dans la peau. C'est obstiné, c'est vivace, ces bêtes.

J'étais médusée. J'étais ravie. Un mystère de la Nature qui s'éclaircissait. Écoute, je n'en avais jamais vu et tant entendu parler ! Je le savais que ça s'écrase entre deux ongles. J'ai eu des puces.

Huit jours, j'ai connu toutes les joies de la chasse. Mais ça n'est pas un sport noble. Elles sont pitoyables ces bêtes, elles n'ont aucune chance. La lutte est trop inégale. La brosse, le savon de Marseille, le peigne fin, l'alcool camphré, nos yeux, nos ongles et des lotions spéciales.

Surtout j'ai eu un début de sciatique parce que la pose est pénible. Le chasseur fourbu.

Emmanuel... Si, j'ai revu Emmanuel un mois et demi, deux mois plus tard. Il n'a pas demandé pourquoi j'avais disparu. Je t'ai dit, il ne posait pas de questions.

Un rendez-vous de nuit. Seulement il m'avait attendue, il avait pris froid, il était de mauvaise humeur. Il faisait pourtant doux mais avec un peu de vent. Je l'ai raccompagné en voiture. Il habitait un beau quartier. Beaucoup de grands arbres, des étendues de trottoir, des portails de pierre.

Emmanuel pour moi c'était le pain de six livres. La faim. Il avait le style passif, qu'est-ce que tu veux. Je l'entendais : « Allez, faut que je rentre moi ». Mais au total, cette nuit-là, c'est moi qui l'ai étonné par mon mutisme.

On ne s'est plus revus. Je n'avais aucune raison d'insister. Avoue.

CLAUDE MARTINE

LA NEF ROMANE

Contemplation de la maison fermée où chaque chose est tournée vers l'intérieur et chaque chose vers les autres...

O point de toute part autour de moi où s'ajustent les fins indivisibles! Univers indéchirable! O monde inépuisable et fermé!

(PAUL CLAUDEL : « Cinq grandes Odes »
La Maison Fermée)

I

Est-ce une tendance de notre temps que de ne rechercher dans les œuvres passées que ce qui nous touche, et non ce qu'elles sont, et d'aimer plus ou moins un art selon que nous y trouvons une préfiguration de nous-mêmes? Ou bien l'œuvre romane ressemble-t-elle en vérité à ce que nous aimons? Nous sommes attirés vers elle à cause d'abord d'une certaine relation de l'artiste avec son matériau, une certaine conception de la matière de l'œuvre qui nous la rend proche et presque familière. Sommes-nous abusés? Avons-nous plus de respect pour la pierre romane que le maître d'œuvre qui la dissimulait sous la fresque et l'habillait d'ocre et de terre de Sienne — mais aussi d'or, d'azur et de gueules? Risquons-nous, dans notre amour de la pierre nue, d'être un jour la dérision de nos descendants comme quelqu'un qui rêverait de Chartres en

vitraux blancs ou de la Sixtine décapée? Pourtant, comment concevoir Tournus bariolé, même si l'on sait par ce qui en demeure au narthex que les fresques y étaient belles? Comment penser la lumière de Vézelay autrement que glissant et jouant sur la pierre douce, changeante, vivante? Comment renoncer à la matière d'Orcival et de Saint-Nectaire et imaginer partout, même avec la plus heureuse des peintures et la mieux venue, Issoire?

Laissons donc la pierre vierge, et disons que la nef romane nous apparaît comme elle sortait, blanche ou rose, des mains du maçon, telle qu'il l'avait voulue et telle qu'il l'avait faite. Au demeurant, c'est du maçon qu'il s'agit ici — et lui aimait la pierre, il n'en faut pas douter.

* * *

Pouvait-il d'ailleurs l'envisager autrement qu'avec un regard neuf, lui qui révolutionnait l'art de construire en donnant à la pierre comme une nouvelle dimension : après sa longueur, sa largeur, sa hauteur, sa solidité, sa finesse, voici qu'il inventait son poids. L'art roman, en introduisant dans la nef la voûte et la courbe, plaçait au centre de l'édifice une réalité nouvelle et écrasante : le poids de la pierre, conçu non plus comme une masse, mais comme une force.

Tout entier, l'art grec était inscrit dans l'angle droit. Horizontale, verticale, base, soutien, frise, couverture — avec le seul divertissement du fronton : il n'a jamais eu à considérer la pesanteur, que verticalement. Sa recherche au cours des temps a porté sur le seul support, pour le rythmer, en trouver l'équilibre et la proportion la plus exquise. Dorique, ionique, corinthienne, colonnes de Delphes, colonnes d'Olympie, colonnes du Parthénon : l'art grec est une admirable série de variations sur le thème de la colonne. Mais comme l'esprit grec

qui ne connaît de perfection que dans le fini et le défini, ainsi l'ordre grec repose-t-il sur un équilibre statique.

Tout change dès lors que la voûte entre en jeu. A l'équilibre de masses qui pèsent les unes sur les autres et se soutiennent, va se substituer un équilibre de forces qui s'opposent, et une dynamique remplacer la statique. La voûte est un organisme vivant; chaque pierre y tient par la poussée qu'elle exerce sur ses voisines et que ses voisines exercent sur elle. On a apprivoisé la pesanteur; la pierre ne pèse plus : elle pousse. Il se transmet ainsi de proche en proche une sorte d'effort multiple qui descend de la clef jusqu'à l'imposte et, guidé par la courbure de l'arc, vient reposer sur les piles. Nul besoin de l'apport servile d'un mortier : il suffit de ce va-et-vient de forces dociles. La voûte, dès l'instant de sa construction, tient comme en suspens, par l'opération de ce mouvement perpétuel qui la traverse, sans qu'une seule pierre puisse jamais en être détachée.

Mais s'il croyait l'avoir domptée, l'architecte roman va retrouver la pesanteur, déguisée et redoutable : le voilà maintenant aux prises avec les composantes obliques qu'il vient imprudemment de mettre en jeu. Tout son travail désormais sera d'inventer des poussées inverses capables de se neutraliser, de s'équilibrer, de s'annuler. L'histoire de l'art roman — et celle du gothique qui lui est continue — sera ainsi une longue série de variations sur le thème, cette fois, de la voûte et de son contrebutement.

L'art roman n'est pas l'art d'une solution trouvée, parfaite et définitive, que l'on amène lentement à sa perfection par la multiplicité des aménagements de détail. Il est une recherche indéfiniment recommencée, un problème sans cesse repensé et reposé, un jaillissement toujours nouveau de solutions nouvelles, indépendantes les unes des autres. C'est d'abord pour cela qu'il apparaît si divers en face du gothique qui a choisi

sa technique, une fois pour toutes, et de Chartres à Bourges et à Saint-Maclou de Rouen, du XII^e^ au XV^e^ siècle, n'y changera rien d'essentiel. Voûte en berceau simple, voûte à doubleaux, voûte en berceau brisé, voûte épaulée par deux nefs latérales, voûte épaulée par une tribune, voûte en quart de cercle, voûte à pénétrations, voûte d'arêtes, voûtes transversales à l'axe de la nef, coupoles successives, de tous diamètres, de toutes hauteurs, surélevées, surbaissées, outrepassées... Or chacune de ces solutions s'oppose rigoureusement aux autres, et chaque fois que l'on s'arrête à l'une d'elles, c'est la structure de l'ensemble de l'édifice qui se trouve déterminée. Comment ne pas voir que la diversité de l'art roman est d'abord la diversité de sa technique, et que c'est chaque technique qui invente, à la suite, son style?

Opter pour l'épaulement du vaisseau par deux nefs latérales, c'est renoncer à l'éclairer directement. C'est aussi faire du pilier, de la colonne, comme la matière première de l'édifice, leur accorder la première place et diminuer l'importance du mur, relégué à la seule clôture extérieure : les piles d'un jet montant jusqu'à la voûte seront pour la nef la seule limite, leur succession la seule perspective, leur rythme le seul rythme.

Choisir au contraire l'épaulement par une tribune c'est, renonçant encore à l'éclairage direct, rendre au mur la part royale. Le jeu des piliers ne sera plus libre, maintenu fermement de part et d'autre, contenu et comme dissous dans la puissante surface verticale. Mais c'est par la division de la paroi en deux ou trois registres horizontaux superposés, introduire un rythme nouveau, celui des arcades, des galeries, des arcatures aveugles, l'horizontale aussi, soutenue peut-être par une frise ou une corniche, qui allonge la perspective.

Préférer la coupole, c'est compartimenter la nef par des arcs puissants et lourds qui doivent soutenir

l'énorme pesée et qui, arrêtant le regard de loin en loin, brisent à jamais la belle perspective de la nef; c'est se résoudre à des piliers, peu nombreux mais massifs, disgracieux presque toujours. Mais c'est la lumière coulant à flots dans la nef unique et, quand le génie est là, c'est la lourdeur métamorphosée en une puissance peut-être inégalable.

Il n'y a pas un style roman, mais des styles qui tiennent moins à des fantaisies particulières, aux génies opposés de provinces ou de races, à un cloisonnement féodal, épiscopal ou géographique, qu'à la logique de ces architectes-maçons qui bannissent tout éclectisme et tirent du parti qu'ils ont choisi toutes ses conséquences. Si l'art roman apparaît comme une mosaïque d'efforts discontinus, une juxtaposition de tentatives qui s'ignorent, chaque style en retour se développe isolément et, à l'intérieur de chaque style, chaque œuvre, dans la poursuite comme obstinée, exclusive, jalouse, de son équilibre particulier.

Car l'art roman a inventé encore ceci : chaque œuvre est différente, singulière. Elle contient, en raison mathématique de l'équilibre sur lequel elle est construite, son propre nombre d'or, sans multiple ni diviseur. On pouvait modifier les dimensions d'un temple antique, le multiplier ou le rétrécir : le rapport des parties restant le même, rien n'était changé que la relation à la stature humaine. Mais modifier une voûte, c'est changer sa nature. Lui ajouter deux mètres de portée oblige à repenser tout un système d'équilibre complexe, et une infime transformation s'inscrit en se multipliant dans tous les sens sur la structure entière de l'édifice; non seulement le diamètre des piliers ou l'épaisseur des murs, mais l'importance des forces de contrebutement, donc, très vite, le plan. Où il suffisait de quelques contreforts, voici qu'il faut songer à une tribune en quart de cercle, à des voûtes latérales, à des arcs de

renfort; mais l'éclairage est changé, la perspective, et à la suite, l'ornement.

L'art roman est le moins libre peut-être de tous les arts puisque, suivant les dimensions de l'édifice qu'il construit, l'architecte est astreint à une technique particulière, qui se répercute aussitôt sur l'ensemble et détermine jusqu'au détail. L'architecte qui construit une église en granit après une autre en calcaire, celui qui édifie une église rurale après une basilique, ne fait pas *plus* ou *moins :* il est obligé de réviser toutes ses techniques et presque de réapprendre son métier.

* * *

Même imiter alors est inventer : le plagiat est impossible, qui n'aboutirait qu'à l'informe. Certes, il n'est pas vain, rapprochant les styles et les monuments, de déceler entre eux des échanges, des filiations, et de les mesurer. Les déterminismes ne sont pas alors inexistants. Peu d'arts sans doute les ont connus plus contraignants. Mais à rester fascinés par eux, on oublie de voir comment ils se transfigurent en œuvre d'art : ce qui pourrait bien être l'essentiel. Dire qu'un beau gisement de calcaire léger et solide permet autre chose qu'un lourd granit, cela est juste et il faut le dire : Notre-Dame-la-Grande n'est possible qu'en Poitou, et il est bien vrai que les églises à coupoles ne le seraient pas en Auvergne. Mais il est bien plus beau de voir comment, une fois choisie la coupole, on parvient à la perfection de Solignac. Une fois inventée la tribune, on obtient Orcival, Issoire et Saint-Nectaire. Une fois préférée la solution des trois nefs, on réussit Cunault et la majesté de Saint-Savin. Une fois osé le berceau brisé et la voûte non épaulée, on aboutit à la lumière inimitable de Paray. Chaque type de construction a des possibilités différentes : encore faut-il les voir.

Encore faut-il les mettre en œuvre. Chaque technique a ses limites : encore faut-il les mesurer. L'art roman est grand d'abord par cette claire vision, qui fait qu'il exploite toujours jusqu'aux dernières conséquences du parti qu'il a choisi. Il est admirable par la manière dont, partant d'elle, il déduit et raisonne chaque élément. Par quelle merveille d'ingéniosité et d'intelligence s'est élaborée la voûte d'arêtes, à partir du croisement de deux berceaux perpendiculaires. Par la manière dont il a peu à peu déterminé pour chaque partie selon sa raison d'être la structure qui lui était la plus propre, et peu à peu choisi la forme la plus convenable à sa fonction. Comment au pilier rond légué par l'art carolingien, il a progressivement substitué le pilier carré, et à celui-ci, à cause de la retombée des voûtes qui demandaient un appui, le pilier cruciforme, à quatre feuilles, à redans.

Ce n'est point là de l'esthétique. La beauté vient de ce que chaque élément est comme une réponse à une demande. De ce qu'il est toujours défini par plus grand que lui. De ce qu'à partir de l'équilibre fondamental des poussées et des masses, s'établit un équilibre égal des volumes et des soutiens. A un berceau simple, au demi-cylindre parfait, n'est-il pas raisonnable que corresponde un mur lisse? Pas de colonne où rien ne pèse : le mur seul, royal, parfait, comme la voûte [1]. Si le berceau est roidi par les arcs doubleaux, il doit leur correspondre une colonne engagée — et au double bandeau, un pilastre à double saillie : au rythme de la voûte, un rythme égal de la muraille.

1. Seule exception : deux colonnes engagées, surmontées de leur chapiteau, qui ne répondent à rien, s'arrêtent court, brusquement, comme si elles attendaient la retombée d'un arc qui n'est jamais venu; on les trouve non dans une, mais dans trois églises auvergnates (Orcival, Issoire, Notre-Dame-du-Port). Et c'est bien cette répétition qui est inexplicable, puisqu'elle exclut la possibilité d'un changement de plan, d'idée, ou de maître d'œuvre.

* * *

La voûte n'est pas dans la nef romane un vain symbole. Convergence d'efforts, réciprocité, rayonnement, son dynamisme se répercute sur tout l'édifice en un immense travail convergent et rayonnant, et rien ne peut en être détaché sans que l'équilibre total soit compromis.

Le maçon roman, même s'il est artiste et grand artiste, garde la notion de l'utile. Or l'utile n'est jamais universel : il est toujours particulier. Oubliant les influences, les filiations, tous les déterminismes externes avec les comparaisons, il n'y a rien d'autre à faire en entrant dans une église romane, que d'oublier toutes les autres, afin de n'accorder d'attention qu'à sa *justesse* particulière. Elle demande une longue contemplation dans le silence — longue à cause de cette nécessaire séparation de ce qui lui est extérieur — afin qu'apparaisse son harmonie intime, qui n'est pas fondée sur la seule plastique, mais sur la correspondance de chaque membre avec sa nécessité, l'ajustement de chacun aux autres et de tous les autres à un seul, la participation de chacun à un travail commun, à une construction singulière qui anéantit pour un temps le reste du monde, parce qu'elle est elle-même un monde, parfaitement clos sur lui-même puisque tout y a sa justification sans référence à rien qui lui soit extérieur.

II

On ne s'étonne pas assez de la *clarté* de cet art. Cette précision, cette clarté d'esprit dont (comme nous le montre Marc Bloch dans son beau livre sur la Société féodale) les notaires royaux dans leurs chartes étaient

alors bien incapables, elle est exemplaire ici. Dans cet art qui a dû tout inventer de sa technique, tout est si conforme à ce à quoi il sert, que cette utilité même devient évidente et que l'appréciation de l'utile se confond avec l'appréciation du beau. Une colonnade classique peut n'être qu'un ornement, aussi bien qu'un soutien : un ravissant mensonge aussi bien qu'une nécessité; comment savoir? Mais une arcature aveugle *allège* le mur roman d'une partie de son poids exactement comme elle *allège* son aspect et réjouit la vue. Un plein cintre classique avec la taille de ses pierres extradossées ne parle pas; cette voûte est morte, inerte. Les claveaux romans, effectivement rayonnants autour d'un centre invisible, sont si clairement adaptés à leur rôle qu'ils nous l'expliquent et que nous le comprenons. Le pilier roman, nous montrant par un ressaut, un pilastre, une colonne engagée, comment il reçoit la pesée du doubleau qui s'appuie sur lui, ou, en Auvergne, le poids du puissant arc diaphragme qui lui-même soutient la coupole, ne cache nul mensonge. Il est lisible, intelligible, intelligent. C'est bien parce que l'on comprend, que la nef romane est dès l'abord reposante et pacifiante. L'œil humain a tôt fait de déceler le mensonge. Il reconnait plus facilement qu'on ne croit l'équilibre des parties, et juge vite la correspondance d'un support et de ce qu'il supporte. La beauté de l'édifice roman vient de ce que l'on a porté tous ses efforts sur cette correspondance même, et non sur les moyens de la masquer ou de la déguiser.

* * *

Le maître maçon se distingue de l'architecte en chambre en ce que la réalité première est pour lui la matière de l'œuvre, et non l'idée : et c'est pourquoi il est moins sujet au mensonge et au masque. La pierre

est pour lui une vérité présente et exigeante, et qui n'est point une abstraction.

On parle aujourd'hui d'art abstrait : et ce pourrait bien être un faux sens, si l'on veut dire qu'il est « non figuratif ». Y a-t-il d'autre art véritablement abstrait que celui qui s'intéresse plus à son sujet qu'à sa matière? Le sculpteur qui travaille en pleine pierre, et taille dans le concret d'un granit qui a son grain et qui éclate sous le ciseau, ou d'une souche qui a des fibres et qui se fend — le sculpteur qui respecte ce grain et cette fibre, l'épouse et invente son œuvre en suivant la pierre et le bois, ne fait-il pas de l'art *concret* bien plus que l'idéaliste modeleur de maquettes en plâtre, insoucieux de sa matière, ou plutôt qui la souhaite aussi malléable que possible et inconsistante afin qu'elle respecte son idée, et qui confiera à un artisan le soin de la *réaliser*, en marbre, en bronze, en terre ou en quelconque aluminium? Pour l'architecte en chambre, le concret c'est cela, le plan sur le papier, les chiffres en tête et les lignes avec la règle et l'encre de Chine. Il plie la matière comme il l'entend, autant qu'il peut la plier, et souhaite le matériau le plus malléable : le béton.

Or l'architecte roman est un maçon. Du maître d'œuvre à l'œuvrier, à l'ouvrier, il n'y a pas plus de différence alors qu'entre les mots de la langue qui disent ce qui est, et sont de la même famille avec seulement une hiérarchie. Il n'y a pas ce double temps entre la conception et l'exécution, qui est souvent sensible déjà dans le gothique. De là vient cette merveilleuse *relativité* de l'église romane qui n'est pas conçue dans l'absolu, mais dans un rapport — avec le sol, avec la pierre, sa couleur et sa masse, et les formes les unes selon les autres, le mur selon l'appareillage, la fenêtre selon le mur.

La vérité pour l'homme aux mains calleuses, c'est la pierre, devant lui, sous ses mains — alliée, ennemie,

fidèle et solide, mais hostile, dure, pesante, indocile, aimée parce que tout cela (c'est celui avec qui on lutte que l'on aime), respectée surtout, parce qu'elle résiste. Faut-il dire même que l'auvergnat respecte plus la pierre que le poitevin à qui elle est trop facile — devenant l'instrument de son plaisir, un matériau indifférent pour son ciseau?

Quand même il serait naïf, le goût des romans pour les jeux d'appareil, les dessins que l'on fait avec la couleur des pierres et leurs diverses formes, les chaînages, les oppositions de gros et petits matériaux, il devrait au moins témoigner de cette *considération* qu'ils ont pour la pierre, capable d'avoir ainsi en elle-même une valeur d'art. Or il ne s'agit même pas d'un matériau riche. L'art roman respecte le granit, l'arkose ou le calcaire, alors qu'il n'a pas la superstition du marbre et du porphyre. Pauvre art de pauvres (et il le reste jusque dans la luxuriance de Cluny), comme il a remplacé la mosaïque par la fresque des humbles, il a oublié les matières précieuses et rares pour aimer d'un amour simple des matériaux vils et populaires. Ce n'est pas là un art aristocratique, un art de luxe, comme l'art carolingien ou l'art Renaissance, mais peuple et parce que peuple, positif. Son sens esthétique n'est que l'exaltation de son sens du réel et de l'utile.

Le réel, c'est la muraille, en ce qu'elle sert à soutenir, à fermer, à couvrir, à protéger. Il convient, parce qu'elle est utile, de la faire belle, c'est-à-dire bien faite — et la royauté appartient alors à l'appareillage : l'appareillage est en lui-même une source de beauté, et c'est de cela seul qu'il tient le droit, parfois, de devenir jeu. Mais il n'est pas raisonnable de nuire à la solidité ni à la massivité du mur. Il est une limite et une séparation, non une communication avec le dehors ; on y perce les ouvertures utiles, mais rien qui, même sans danger, serait contraire à sa raison d'être, qui est d'envelop-

per. La logique de la nef romane est d'être une fermeture, et cette logique n'est jamais contrariée.

Il est raisonnable encore qu'au bout de cette clôture homogène de la voûte et des murs, rythmée par la retombée régulière des doubleaux sur les piliers, le chœur soit lui-même une fermeture. Cela est clair dans les innombrables églises rurales ou de petite dimension : le plein y domine toujours sur la fenêtre; cela reste vrai dans l'étonnant chœur de Morienval, illuminé pourtant par les deux immenses baies qui absorbent le mur. Mais cela est vrai encore dans celles qui ont adopté le vaste déploiement des églises de pélerinage où le chœur s'ouvre par une colonnade sur le déambulatoire et les chapelles rayonnantes. L'abside romane n'est pas une expansion, comme le chœur gothique dans la seule limite des deux verticales de part et d'autre qu'il prolonge et continue. Mais tourné vers la nef rayonnante, limité parfois en hauteur par un diaphragme, il est un repli. La demi-sphère en cul-de-four reprenant la courbe de la voûte, en est la *conclusion*, c'est-à-dire l'involution, la conversion, en même temps que la fin.

III

Il faudra attendre le maître d'œuvre gothique, sûr de lui et de sa voûte équilibrée sur quatre points, pour que peu à peu se perde cette attention respectueuse, ce soin que l'on avait pour le mur, en même temps que l'esthétique de la clôture. Le dynamisme qui caractérisait la voûte romane, sera alors entièrement discipliné. L'art roman était la recherche d'un équilibre de forces opposées; l'art gothique est fait des mêmes forces *canalisées*. Si parfaitement dociles, si parfaitement domestiquées, si complètement soumises que nul

écart n'est plus à craindre, et qu'un rien suffit pour les recevoir : une nervure, une colonnette. Cette exacte discipline de la pesanteur, l'architecte gothique s'applique à la rendre lisible, et à cela la ligne suffit, qui reçoit la charge de la voûte et l'inscrit dans la pierre, avec l'aide de la lumière, en parallèles blanches et noires. Quant au mur, il n'en est plus besoin : pourquoi s'attacher à ce qui a perdu son utilité? Tout l'effort gothique va tendre à dématérialiser le mur, à lui enlever sa substance. Le respect grave qu'avait pour lui le maçon roman, le gothique l'a perdu. La muraille au XIIIe siècle éclate et se résout triomphalement dans la splendeur du vitrail bleu et rouge.

* * *

Pour le maître d'œuvre roman, toute fenêtre ouverte est une victoire et quelquefois un tour de force. Durement, il lutte pour la lumière. Elle lui est parfois bien chichement mesurée : mais peut-être faut-il dire qu'il ne l'en aime que davantage.

Lié étroitement par le parti architectural qu'il a choisi et qui distribue rigoureusement les parties de l'édifice, le maître d'œuvre ne dispose que d'un nombre réduit de points d'éclairage possible, fixés une fois pour toutes à une place déterminée — encore que logique.

Le génie roman va être de tirer des contraintes qui l'enserrent dans la disposition de l'éclairage quelque chose de plus beau encore que la lumière, qui est le dialogue de la lumière et de l'ombre. Un art ne choisit pas toujours les éléments de sa réussite. Ce ne sont certes pas les règles classiques qui font le chef-d'œuvre, mais qu'un poète ait fait de ces contraintes formelles une nécessité intérieure à son œuvre, et qu'alors elles le servent; que l'emphase d'un art de Cour et d'apparat

devienne la grandeur vraie d'un motet de Lalande et la pauvreté imposée au poète tragique la pure simplicité de *Bérénice*. La liberté de l'artiste est dans son génie, non dans son indépendance technique ou sociale. On faisait grief à l'art roman autrefois d'être sombre, il est temps de comprendre qu'il y a peut-être gagné sa plus pure beauté.

Voici Orcival. Dure pierre, bloc pesant, sombre roc au grain épais, dure tête d'auvergnat qui sait ce qu'il faut, pays pesant et rond qui n'aime point danser sur la corde. La voûte doit être épaulée solidement, elle l'est par une tribune lourdement boutée aux reins du vaisseau et nul risque n'est à craindre. Mais voici qu'il est devenu impossible de faire pénétrer la lumière dans la nef, car en aucun point de sa longueur elle n'est en contact avec l'extérieur. Le jour entre mystérieusement de plus loin, on ne sait d'où, frisant les piliers dont le relief se marque — mais il les faut ronds pour que la caresse reste douce —, et les chapiteaux — mais il leur faut un jeu très simple de lignes profondément entaillées, afin que les *noirs* s'accentuent et que le dessin reste net; point de scène sculptée qui demeurerait illisible, il en faut faire le sacrifice. Le mur intact de part et d'autre de la nef demeurera lisse et massif puisque restant dans l'ombre et que le relief, mal compris, introduirait la confusion. Il sera marqué seulement par l'arête dure des arcades de la tribune et la colonne violemment marquée en noir sur la lumière devinée au-delà. Nuance dans le bas, netteté dans le haut, et mystère de la voûte lisse perdue dans l'obscurité.

* * *

Mais s'agit-il de la seule lumière d'Orcival et de la seule Auvergne? Chaque église a la sienne, et qui n'est pas seulement celle de la couleur du verre, mais parti-

culière, inséparable de l'ensemble auquel elle est soumise. Douceur de celle de Cunault, limpidité de celle de Vézelay, intensité de celle de Paray. Et celle de Conques, aux douces tonalités égales, scandées seulement par l'alternance des piles carrées et des piles rondes, avec cet obscurcissement progressif des hauteurs de la nef avant l'éblouissement de la coupole illuminée. Est-ce là un art qui n'a pas la maîtrise de lui-même? La lumière lui est mesurée, soit : mais comment ne pas voir qu'à l'instant où cette limitation acceptée se trouve comme dépassée par l'emploi qui en est fait, où tout est conçu en fonction d'elle comme elle était elle-même fonction de tout le reste, cette pauvreté est, plus que justifiée, nécessaire? Qu'un moment vient où elle est cherchée pour elle-même, la plus pauvre et peut-être la plus belle, la lumière cistercienne, celle de Fontenay et des églises provençales, Silvacanne, Sénanque, le Thoronet? Mais quel douloureux contraste à Vézelay, si beau qu'en soit le chœur gothique, et il l'est en effet, avec son bain de lumière blanche, mais qui semble sortir de la nef, indélicate comme une faute de tact. Quelle science au contraire, dans les chœurs romans, dans celui de Paray, le plus savant peut-être (savamment spirituel). Sous la courbe qui doucement nous arrête et nous referme, cette lumière, mesurée malgré l'évidence des neuf grandes fenêtres; puis, au-delà des huit colonnes, si minces qu'elles accrochent à peine l'œil, le déambulatoire obscur presque totalement, zone de silence et d'ombre autour du chœur, masse ouatée d'espace vide ménagé là pour mieux assurer la clôture.

IV

Les Grecs nous ont laissé, au plus pur de leur héritage, le plus bel hymne au soleil que l'on ait composé — tel qu'il apparaît dans l'éblouissement du Parthénon, tel aussi qu'il se lève à l'aurore des Tragédies de Sophocle, lumière vitale, dernière pensée du grec dans l'angoisse de la mort, qui est alors celle de l'obscurité éternelle. Mais il était demandé à notre art roman d'aimer la lumière comme un mystère, c'est-à-dire d'abord quelque chose d'intérieur. Le mystère n'est pas l'absence d'évidence rationnelle, il n'est pas l'obscurité essentielle de l'Hadès souterrain, c'est seulement une lumière qui, au lieu de s'imposer et de recouvrir, demande qu'on s'interroge sur elle, qu'on s'avance et qu'on la pénètre. Le mystère ne se comprend ni ne s'explique : il se médite, on entre en lui par une démarche de tout l'être qui l'absorbe et s'en nourrit. On ne le résout pas, on le respire.

Le faisceau qui entre par l'étroite fenêtre (et combien il est nécessaire qu'elle soit étroite !) le mur s'en saisit et l'accroche par le moindre de ses reliefs; l'angle le brise; le pilier, de saillie en saillie, le renvoie, le jalonne; l'ombre portée le cerne; la courbe le laisse glisser; la voûte doucement l'éteint. Et cette lumière qui, en entrant, n'était qu'une objectivité abstraite, diffusée en tous sens par le mur, réfléchie, atténuée par la courbe ou vivifiée par l'arête, est devenue consistante. Au contact de ces lignes et de ces volumes qui semblent maintenant n'avoir été faits que pour la recevoir, l'opposant à l'ombre lui donner prix, la diversifiant lui donner nuance, elle est devenue, bien plus que lumière, luminosité. En retour, elle a transfiguré ce qui ainsi l'accueillait. Les distances se sont allongées, la profondeur est devenue plus profonde, les creux

plus creux, les saillies plus vives. Tout l'édifice, et dans ce qu'il avait de plus personnel, par elle a pris son volume, son épaisseur. Et nous avons pris conscience de sa masse intérieure et comme de sa respiration. L'espace que nous croyions vide, nous l'avons découvert plein et massif. Ce n'est plus le mur seul maintenant et la clôture : mais un *espace* — et nous sommes dedans. Tout s'est organisé autour de nous, tout à pris sa dimension : et nous prenons la nôtre.

Ainsi, comme fait dans le temps la musique qui invite l'homme à établir un ordre dans sa pulsation intime et à se reconnaître dans sa succession, la nef romane se présente comme un volume intérieur dont l'ordonnance est de telle sorte, que l'âme à son tour y découvre son propre volume, sa propre architecture, son ordonnance unique devant Dieu. A l'intérieur de cette limite de pierre, dans cet espace clos et suffisant où tout se répond et se soutient, acquiesce et participe, où rien n'est dirigé vers l'extérieur mais regarde vers le dedans, où rien d'extérieur ne pénètre — sauf la clarté qui n'entre que pour être transfigurée —, il se suscite en nous la création d'un équilibre égal de nos dynamismes intérieurs. Et, semblable encore à la nef romane qui fait entrer par la sculpture le monde entier dans sa maison fermée, non comme un absolu, mais comme un langage, l'âme ainsi qui s'est enclose peut désormais dans une harmonie neuve retrouver le monde.

PHILIPPE BEAUSSANT

JOURNALIERS

V

Je connais un homme qui pourrait se considérer comme parfait. Il a toutes les patiences et tous les courages. Disposant d'un grand crédit dans le monde, il aurait droit à d'orgueilleuses prétentions, il préfère la modestie. A la société des notables qui le recherchent, il préfère celle des humbles. Il a foi en tout ce qui est sublime. Il ne manque ni d'économie ni de générosité. Ses rapports avec Dieu, avec son prochain et avec lui-même peuvent être considérés habituellement comme sans reproches, mais dans le secret une odieuse faiblesse le guette et le contraint. Il tombe parfois une seconde au-dessous de tout. La chute est brève. Il se ressaisit aussitôt. Comment concilier tant de grandeur et une telle misère ?

Les formes que prenait autrefois sa sensualité attentaient publiquement et d'une façon flagrante à la moralité. Il a renoncé à ces exutoires scandaleux, mais son tempérament se satisfait ailleurs clandestinement par surprise d'une manière qu'il est seul à connaître et qui devrait le faire mourir de honte.

Certaines physiologies sans doute ont des exigences incoercibles. Sevrées ici, elles trouvent ailleurs une échappée, à se demander si les lois de la nature ne sont pas nécessairement, et quoi qu'on en ait, obéies, s'il n'est pas impossible humainement de se dérober à leur tyrannie.

Ce qui m'attache aux animaux, c'est l'imprévu des

échanges qui se produisent, des dialogues sans paroles qui s'établissent entre eux et nous, par exemple en de communs dangers et parfois dans les circonstances les plus quotidiennes. Ils participent à nos deuils, sans tout à fait les comprendre, mais leur part d'ignorance ne fait que rendre leur présence plus pathétique. Ils ont à souffrir parfois de nos humeurs. Le chat s'en souvient. Le chien pardonne presque toujours. Nos colères les bouleversent, peut-être surtout parce qu'ils n'en savent pas et n'en sauraient imaginer la cause. Même si elles ne sont pas dirigées contre eux, s'ils n'en sont pas l'objet, on les voit bouleversés trembler de crainte, de chagrin. Il peut y avoir de la réprobation dans leurs regards. Même chez les oiseaux qui sont nos familiers, on peut remarquer ces remous. La paix revenue, ils reprennent leur âme d'avant, semblant tout ramener à zéro, sauf le chat, comme si tout ce qui trouble sa quiétude l'offensait personnellement.

Il est à peu près évident qu'au fond d'eux-mêmes les animaux qui partagent notre vie nous jugent. Ce qui me serait le plus pénible après le blâme du Seigneur, c'est que Lorette ait pu penser de moi une seconde : « Quelle brute ! »

Penser. On ne prête qu'aux riches et au silence.

Je savais sans doute depuis toujours ce qu'il arriverait ou pourquoi aurais-je refusé aussi obstinément, depuis qu'ils se meuvent dans le ciel, de lever les yeux vers les avions pour en regarder un seul ? Je les détestais d'avance. Nos partis pris ne sont pas inexplicables, si tous ne trouvent par leur justification ici-bas.

On aime les gens, sans se le dire, moi du moins, dans la mesure où ils vous dépaysent. Qui le faisait plus qu'elle, mieux qu'elle, si fragile, si mal adaptée à la Terre ? Nantie de son masque d'or, à travers ses longs

cils aux airs de jalousie, elle semblait regarder toujours un peu au-dessus de vous, à se demander si elle vous a jamais vu où vous êtes. La cible qu'elle visait n'était pas de ce monde ; de là ce côté déglingué des conversations avec elle et le peu d'assurance de sa démarche. On rencontre peu d'êtres aussi enclins à se briser. Elle se déplaçait comme un oiseau que ses ailes embarrassent, titubant d'abord, et qui virevolte, vogue, lévite ou tombe.

Quel rêve, recluse dans le siècle et distraite, vivait cette carmélite empanachée, figure de haute lisse à sa licorne enchaînée ? Elle venait trois fois vous entretenir d'un objet précis et, s'apercevant au moment de franchir l'Atlantique qu'elle n'en avait rien dit, elle câblait de Montevideo.

L'Ancien Testament et aussi saint Paul parlent d'un certain Hénoch que le Seigneur enleva. Je pense qu'Il a fait de même pour Susana Soca. Le feu n'est pas ce que nous croyons. L'envers en est affreux, l'endroit si pur.

A partir d'un certain âge, une lassitude chronique empoisonne tout. Il n'y a plus de plaisir pur. Cette exténuation appelle nécessairement, naturellement la mort. Elle est déjà la mort, une mort préalable, préventive, partielle, pas du tout cassante, mais progressive, comme une mise en sourdine. L'orchestre ne fait plus entendre de sons éclatants, il s'assoupit. C'est surtout le matin que cette dépression est sensible. Excepté quand il s'agit d'opérations mécaniques, qui sont plus ou moins étrangères à la vie, elle force à s'apercevoir du moindre effort qui échappait autrefois à l'attention.

Aimer Dieu, c'est s'aimer soi-même dans son Principe et dans sa Fin, c'est s'aimer au-delà de ses propres limites qui sans aucun doute à travers les cheminements

du temps rejoignent l'infini. Aimer Dieu, c'est s'aimer soi-même dans la Perfection, dont nous ne sommes que l'image, un reflet modeste. L'Écriture dit : « Tu aimeras Dieu de tout ton cœur, de toute ton âme et de tout ton esprit et ton prochain comme toi-même ». En somme, le devoir, c'est de s'aimer en tout et partout, sur la Terre comme au Ciel, où rien n'est étranger à rien, ni Dieu ni personne à personne.

Je rentre hier soir, après une exhibition ridicule à la télévision, et je trouve Élise hors d'elle-même parce que Céline s'est attardée dehors, elle suppose en la compagnie d'un garçon.

Rien de ce qui est naturel ne me scandalise.

Ce qui ne me semble pas naturel, c'est qu'Élise fasse recopier à la machine à écrire par Céline ses mémoires, où il est question de ses amants, qu'elle affiche dans sa chambre leurs portraits, qu'au vu et au su de l'enfant elle se soit toquée à soixante et onze ans d'un garçon de vingt-huit ans dont la photographie est exposée sur sa table de chevet et qui s'attarde avec elle dans sa chambre des heures entières. Je veux bien que ce soit en tout bien tout honneur. Je le crois, mais la petite est libre d'en douter et je suis même sûr qu'elle en doute.

On en entend de bien bonnes. Élise vient de prétendre que, ses deux premiers livres ayant suscité un grand intérêt, son éditeur lui aurait transmis des centaines de lettres qu'elle n'a jamais reçues, attendu que je les interceptais à mesure et les détruisais, sans les lui montrer, par jalousie.

Céline : « Pépé, ne t'en fais pas. Quand on est un Saint, on a toujours quelqu'un avec soi. »

Avant-hier, tout perdu. Céline avait prolongé son absence au-delà des deux heures. Élise appelle au téléphone la tutrice de l'enfant, écrit à son père.

Je fais la leçon à Yvonne, qui entre à l'improviste : « Y avez-vous pensé, ma chère ? Je ne fais que cela. Voyez-vous que ce garçon l'engrosse. Un Italien. Où aller le chercher ? — Ma chère, proteste Yvonne, ma complice, vous retardez. On n'engrosse plus. C'était bon dans le temps, quand les garçons et les filles vivaient dans l'innocence. — Je l'admets. Imaginez cependant que par surprise ?... — Laissons cela. Il s'agit de tout autre chose. Ce que je veux vous dire, qui mérite attention de votre part, c'est que Dieu fait bien les choses. A l'architecte que vous êtes il adresse un maçon. Voilà un jeune homme qui peut vous être bien utile. — C'est vrai. Je n'y avais pas songé. »

Depuis, tout est changé.

Il n'est plus question entre Céline et Élise que de savoir si le garçon qui courtise la petite est un ouvrier qualifié et sérieux.

Céline : « Il est si sérieux que je ne le vois autant dire jamais. Quand il ne travaille pas au chantier, il travaille pour sa sœur. »

Élise : « Alors, il travaillera pour moi. Mais où vais-je bien pouvoir vous installer, pour l'avoir toujours sous la main ? »

Il me semble que la réussite la plus parfaite, c'est de parvenir à l'Intelligence ; or l'intelligence la plus haute de la Vie, c'est de se trouver en confidence avec l'essentiel et de situer graduellement tout le reste d'instinct par degré dans un ordre d'importance à peu près sans erreur et sans rien omettre.

Je m'essaie à concevoir le développement de mon existence comme celui d'un poème lyrique, d'un opéra qui s'achèverait en un sublime éclat de passion refrénée.

Je me dis parfois que le corps humain est une réussite

si parfaite qu'on pourrait arrêter sur lui sa contemplation, sans perdre de vue l'éternité.

Un amour parfait, même s'il n'a pas la Perfection pour objet, peut ne pas répondre absolument au but de la vie, il ne saurait déshonorer qui l'a conçu.

Rien n'est plus déconcertant que les questions auxquelles on est amené à répondre sur-le-champ, sans les avoir prévues, à la télévision. Par exemple, sous les feux des projecteurs, Parinaud me demande à brûle-pourpoint si, comme on l'a prétendu, je suis le Diable.

« Le Diable ? Voilà une ambition, une prétention qui serait du plus mauvais goût et m'exposerait au plus complet ridicule, mais je veux bien être son disciple, s'il est, comme Luther l'a prétendu, je crois, le plus grand des théologiens et sans doute aussi des moralistes. »

Je considère dans le métro une jeune fille distinguée, blottie, éperdue contre la poitrine d'un garçon insensible. On devine qu'il en a vu d'autres et se sait personnellement complètement étranger à l'élan de la passion qu'il inspire et l'on approuve sa sagesse, mais c'est la folle qui a droit au respect.

Toutes les vieilles femmes, qui suivaient le convoi de M^me^ Apremont, quand la bière grinça qu'on glissait sous le catafalque, durent se dire que chacune à son tour, elles passeraient par ce tourniquet.

Hier, Élise s'est acheté, pour y dormir seule, des draps de soie rouge à ramages noirs.

Il me semble que M., faisant mauvais ménage avec lui-même, cherche des dérivatifs dans l'histoire, où ses personnages se chargent de libérer les contradictions qui le déchirent.

Ma vraie patrie morale est la Grèce, bien plus que Rome et Jérusalem.

— Aussi n'y allez jamais, me souffle Bernard de Fallois, ou vous y mourrez, comme Virgile.

30 septembre 1958. Depuis hier, je ne respire plus aussi librement. Il faut s'habituer à la nouvelle constitution et si l'on est mal constitué, cela peut vous mener à l'hôpital ou au cimetière.

Devant l'être humain le plus simple, l'intelligence est en défaut, parce qu'elle est limitée dans ses vues, quand l'homme ne l'est pas dans ses appétits.

Je suis revenu sur mes pas aujourd'hui dans le pays où s'est écoulé le meilleur temps de ma jeunesse, de 1912 à 1928, boulevard de Grenelle.

Si tu reviens jamais danser chez Temporel.

Il y a dans cette romance un charme racinien qui tient au choix des mots, à la succession heureuse des syllabes d'une fluidité, d'une musicalité incomparables.

Il m'arrive souvent de me tromper d'étage ou d'objet, comme Ménalque ou Brancas, de descendre mon oreiller sur la table de la cuisine, ou de commencer à dresser la table sur mon lit. Je verse volontiers le café dans le sucrier.

— La raison de monsieur est en voyage, murmure Élise.

Je retrouve en moi parfois le souvenir de certaines démarches du cœur qui auraient pu aboutir au meurtre. C'est ce qui m'a permis de mieux entrer dans les rouages obscurs des fins tragiques de la duchesse de Choiseul-Praslin et de M^me^ Evenou.

Dans le premier drame, la victime avait une part de

responsabilité beaucoup plus grande que celui qui porta les coups mortels.

Dans le second tout le contraire et ce qui rend plus affreux, plus grave le rôle de l'assassin, c'est qu'au lieu de mettre la main à la pâte, il ait tué par personne interposée.

29 octobre 1958. Je pense à ce cardinal d'hier qui ce matin se réveille pape. De Roncali à Jean XXIII il y a un monde. Quelle sensation d'orgueil, s'il n'est qu'un homme ! quelle occasion de s'humilier, s'il est un sage ou un saint !

Le règne qui vient de s'achever fut celui d'un intellectuel et d'un mystique avec tous les avantages et tous les défauts qu'un excès d'idéalisme comporte. Le paysan qui succède à Pie XII ne laissera pas derrière lui un sénat dépeuplé, une secrétairerie d'État vacante.

Il semble que l'un des écueils de la vie, c'est le ridicule auquel insensiblement et, sans qu'il y aille de notre honneur ou de notre honnêteté, elle nous expose.

La musique ne m'émeut pas ou m'exorcise, mais rien plus merveilleusement que les premières mesures du *Sanctus* de la *Missa Brevis* de Mozart.

Il me semble que l'attitude que nous poursuivons à travers les tâtonnements de l'amour, c'est l'adoration où l'âme trouve sa fin.

Souvent je pense au destin de ce merle que nous avons sauvé du trépas, quand il est tombé, tout nouvellement né, devant notre porte.

N'eut-il pas mieux valu pour lui qu'il satisfît l'appétit du chat qui le guettait, auquel nous l'avons disputé ?

Sans doute, il ne connaît ni le froid, ni la faim, mais privé de liberté et de progéniture il n'a qu'une vie

fictive. Longtemps, il est resté chauve et son chant réduit aux proportions d'un murmure semble une plainte. Il mourra derrière ses barreaux, sans avoir eu l'occasion de déployer ni ses ailes, ni le registre de sa voix.

Une bonté aveugle fait des victimes souvent plus pitoyables qu'une dureté éclairée. Si le propre de la raison est d'être implacable et celui de la sensiblerie d'être stupide, il fallait s'y attendre.

Le R.P. Martin que j'appelle le R. P. Musique parcourt des yeux le dos des livres qui s'étagent parallèlement jusqu'au plafond sur les rayons de mes bibliothèques dans l'atelier, avant de s'écrier : « Rien ne ressemble davantage à de grandes orgues. »

Pour se tromper sans honte, il faut garder quelque illusion sur son erreur, d'abord ne pas la tenir pour telle.

Hier, je considérais de beaux jeunes gens qui jouaient dans le bois et j'étais séduit, mais quand j'ai imaginé comment cela finirait, je me suis détourné sans regret, sans compter que chaque beauté qu'on admire, si on la regarde de près, est à corriger.

Au cours d'une longue conversation que je viens d'avoir avec Jean Lambert, je me suis éclairé moi-même sur l'histoire de ma physiologie.

Enfant, j'étais frêle, mais comme immunisé par là contre toutes les maladies contagieuses. A côté de moi, ma sœur, beaucoup plus forte, les contractait toutes au passage, sans me contaminer. J'y échappais comme grâce à ma fragilité même.

Toute ma jeunesse, je suis resté peu robuste. J'ai été réformé pour tuberculose pulmonaire, puis versé dans le service auxiliaire, pour le même motif, et je n'ai jamais eu un rhume de poitrine. A soixante-dix ans,

si j'ai la grippe, elle bloque mes reins, et comme dit Céline, on ne peut pas te croire malade, tu guéris trop vite.

C'est à partir de trente ans que j'ai commencé à me porter parfaitement, dès que j'eus trouvé le moyen de m'exprimer et quelque audience auprès d'une élite. L'épanouissement de mon esprit entraîna en quelque sorte chez moi celui du corps. Une sorte d'équilibre s'ensuivit, apanage naturel du bonheur quand il est modeste et sait le rester. Le succès ne me fit rien changer à ma vie.

A l'approche de la quarantaine, au moment où je me suis marié, une sorte d'éclipse de ma santé se produisit : des troubles graves qui intéressaient l'appareil digestif.

On crut qu'ils étaient dus à l'appendicite. Le professeur Gosset m'opéra. L'appendice était sain. La cause n'était pas là. Les ennuis que m'avait causés un changement de vie radical, la cohabitation avec un être aussi dangereux qu'Élise pour la conservation de ma personnalité avaient détraqué mon foie et fait s'engorger ma vésicule biliaire. Le merveilleux traitement que m'infligea le Dr Gutmann, en recourant à des injections de suc pancréatique de bœuf, suivies d'absorption massive de lait sucré et de viande crue, me lessiva et j'étais sauvé. En même temps j'avais trouvé une voie d'expansion dans mes *Chroniques maritales*. Le physique encore une fois et le moral s'accordaient, pour m'aider à triompher au-dedans et au-dehors de ce qui enrayait la bonne marche de mes humeurs.

Une sage économie des moyens dont je disposais n'a pas été étrangère non plus à mon équilibre. J'ai su beaucoup travailler, sans excéder mes forces. Le professorat offrait une diversion heureuse à la création littéraire, dont l'abus eût pu précipiter l'usure. La vie double que je menais répondait à une éthique

bien conçue : des deux activités que je menais de front, l'une assurait mon indépendance matérielle, l'autre mon développement intérieur ; celle-ci servant de récréation à celle-là et réciproquement, elles se complétaient, sans me limiter, et ont contribué à faire de moi ce que je suis.

D'autre part, dans l'égarement des passions j'ai toujours su garder intact mon jugement, une sorte de lucidité qui préservait en moi au comble du danger l'instinct du salut ; dans la démesure un souci de la mesure et le regret de l'ordre dans le désordre.

Il me semble que l'on pourrait classer les gens de cette manière, ceux qui s'installent en ce monde, comme chez eux, dans un fauteuil, et les autres qui ne cessent d'y demeurer comme des étrangers.

Le miracle : c'est pour chacun sa présence. Dès notre avènement, le problème est posé, sa donnée. L'existence de ceux qui ne s'étonnent pas d'exister est nulle.

Ce qui me trouble le plus au monde : le souvenir de quelques paysages du temps passé aux abords de ma ville natale, non pas tels qu'ils sont aujourd'hui, mais tels qu'ils étaient autrefois, à un certain moment du temps, quand se mouvaient, à l'entour, des constellations d'êtres disparus dont je sais encore le nom. J'entends même leurs voix et bruire les feuilles d'arbres qu'on a depuis longtemps coupés et à travers leurs ramures, quand nous revenions, les petites Martin et moi, du Pont à la Dauge, près du château de Lavaux, la lueur du soleil couchant m'éblouit toujours.

MARCEL JOUHANDEAU

L'AMOUR BRETON

Les premières rédactions que nous possédons de l'histoire de Tristan et d'Iseult remontent à la seconde moitié du XII^e siècle. Huit siècles nous séparent de Béroul le violent et du sagace Thomas. Si l'on veut se faire une image des siècles par l'image des hommes qui l'un après l'autre, comme des poupées, comme des fantômes, en chaque siècle apparaissent et disparaissent, on s'aperçoit que huit siècles, à trois générations par siècle, le grand-père, le fils, le petit-fils, occupent peu de place. Menez ces vingt à vingt-cinq hommes jusqu'à l'âge adulte, une fois morts couchez-les côte à côte, ils tiendront à l'aise dans une petite cour d'école, entre les classes et le préau. Lorsqu'ils se relèveront au Jugement dernier, combien reconnaîtront quelque chose de la terre qu'ils ont habitée? Les sculptures du portail royal de Chartres venaient d'être achevées lorsque Béroul écrivait son Tristan. Huit cents années de vent sur les plaines de Beauce les ont à peine rongées. Mais à Paris les pierres de Notre-Dame, noires sous le néon, noires dans le tumulte de sept heures du soir au cœur de la Cité, font-elles jamais songer que les premiers parmi les Français à entendre l'histoire de Tristan ont pu les voir toutes blanches dans le chantier devant la future cathédrale, les ont touchées, portées peut-être? Il ne faudrait pas croire que nous seuls, dépaysés au fond de l'âme par plus de changements en cinquante ans qu'il ne s'en produisit en cinquante siècles, nous seuls éprouvions à l'idée du profond passé inaccessible

cette curiosité à demi angoissée, qui cherche à saisir un signe, un souffle, un sourire encore vivant. Les Européens de la Renaissance ont interrogé Rome et la Grèce, les romantiques ont interrogé le Moyen Age, mais le Moyen Age lui-même a, si l'on peut dire, eu son propre Moyen Age; il s'est tourné vers un passé mythique, vers un temps légendaire. Les chansons de gestes célèbrent, au XII^e siècle, des événements et des personnages du VIII^e siècle; la France des premiers Louis, l'Europe des premières croisades s'est enchantée de Charlemagne et de Roland, promus héros nationaux face aux Sarrazins. Les chansons empruntées à des romans de la décadence alexandrine, ou bien aux thèmes des Métamorphoses d'Ovide, sont des féeries à l'antique qui ajoutent l'éloignement des lieux à l'éloignement des temps. Dans le premier cas, une tradition politique se crée, qui correspond à une nécessité; dans le second cas une tradition littéraire embrouillée et faible, authentique cependant, resurgit. Mais Tristan et Iseult, le roi Arthur et la Table Ronde, Perceval, Lancelot, le roi Marc? D'où viennent-ils? Pourquoi sont-ils là tout d'un coup, et d'un seul coup tous à la fois? Pourquoi cette irruption, et comment s'est donc effectuée la conquête spirituelle, en deux générations à peine, de la France victorieuse par la Bretagne vaincue? Car les conteurs français et normands se sont jetés sur la matière de Bretagne comme une troupe au désert sur une source fraîche : Béroul, Thomas, Chrétien de Troyes, Marie de France, pour ne citer que les plus célèbres. On ne saura jamais exactement comment ils l'ont découverte, parce que l'influence directe, d'un texte donné sur un autre texte donné, n'est pas démontrable : la plupart des œuvres écrites en gaëlique sont postérieures aux romans écrits en français. Mais il y a les érudits. Les érudits sont comme les fourmis et travaillent de la même manière — une pierre minuscule

ici, un brin de paille là, un grain de poussière ailleurs — et à force de rigueur, d'honnêteté, d'intuition, de passion, de patience, ils reconstruisent un univers.

La Bretagne primitive que les celtisants ont arrachée aux brouillards est un pays proche et perdu, qui recouvre, comme une grille ou comme un transparent, les territoires extrêmes du nord-ouest européen, tels qu'ils existent aujourd'hui, et les recouvrant efface les marques du monde moderne; restent la mer grise et verte, la longue houle, au bord de l'océan une terre à soubassement de granit, boisée de coudriers et de chênes, parcourue de rivières où les buissons d'épine noire, dont la fleur est blanche et fétide, marquent le lieu des gués. La côte ouest de la basse Écosse, le Pays de Galles, la Cornouaille anglaise, et chez nous l'Armorique, ont été du sixième au onzième siècle, au temps des invasions par les Angles et les Saxons, les Danois, les Normands, territoire de refuge pour les Celtes, premiers envahisseurs des pays cimmériens au IVe siècle avant notre ère. Ils se nommeraient Bretons parce que *bryth* en gaëlique veut dire peint et qu'apparemment ils se peignaient ou se tatouaient (de bleu de guède, le bleu profond des tapisseries du XVe siècle). Ce sont ces peuplades, implantées là depuis dix générations, que les Romains ont conquises. Claude, qui sera le successeur de Tibère et le prédécesseur de Néron, fut si fier de sa victoire que pour en faire rejaillir la gloire sur son fils il le surnomma le Breton : Britannicus. Il a fallu dix générations de plus pour que les Romains disparaissent. Ils laissaient dans le nord, barrant la voie aux Pictes, autre peuple tatoué, une énorme muraille prête à se démanteler, ils laissaient dans tout le pays des routes dallées, des camps retranchés, une vingtaine de villes fortes, avec des maisons à péristyle et à colonnes, pavées de mosaïques. Tout cela, et presque du jour au lendemain, est vide. Les blonds indigènes à la peau blanche, marqués de bleu (mais se

tatouaient-ils encore, et suivant quels poncifs, et pourquoi?) les Bretons accourus des montagnes et des campagnes, avec quel saisissement ne sont-ils pas entrés dans les demeures désertes de ceux qui commandaient depuis quatre siècles, et brusquement n'étaient plus là? Les romans de la Table Ronde offrent à tout moment ces architectures arbitraires, *cités gastes*, châteaux vides, dont le silence paraît ensorcelé. On croirait des châteaux de rêve, des villes d'un autre monde. C'est un autre monde en effet, le monde oublié de la puissance romaine, recouvert par la nostalgie et la peur : il brille dans les fissures de la légende, comme la ville d'Is sous la mer. On ne dira jamais assez quelle place, toute proche du sacré, ont occupé les vestiges de Rome dans l'imagination des peuples que Rome avait longuement subjugués. C'est au point qu'une tradition fait du Roi Arthur, héros national, au VI^e^ siècle, de la résistance bretonne, un chef de guerre de souche romaine — comme il en demeura peut-être après le départ des légions, officiers ou sous-officiers mariés avec des indigènes, et qui avaient fini par préférer au dur soleil romain les ciels changeants du nord, à l'air de la Maremme la pluie fine et le vent d'ouest. Le fidèle serviteur d'Arthur, le sénéchal Kei, porte, déformé, en guise de nom un prénom latin : Caïus. Mais en même temps que se retirait l'occupation romaine, et que les Saxons, les Angles, les Danois, débarquaient à l'est, il se passait, chez les peuples proprement celtiques des Iles, un double mouvement de reflux, des Celtes de l'île de Bretagne sur la presqu'île de Bretagne, des chrétiens d'Irlande sur l'Europe entière. Ce fut le temps de la plus grande gloire irlandaise. L'île des Saints, si fraîchement chrétienne — depuis un siècle convertie en masse par saint Patrick — seule fidèle, seule préservée, l'Irlande qui n'avait connu ni les Romains, ni les Vandales, ni les Goths, ni les Huns, a lancé au VI^e^ siècle ses missionnaires

jusqu'en Islande, jusqu'aux Alpes, jusqu'aux Apennins. L'Europe à son tour accourut dans ses monastères, où les clercs copiaient les textes sacrés et ornaient les manuscrits de fantastiques entrelacs, qui n'ont pas leur pareil au monde. Mais saint Patrick n'avait sans doute qu'à demi converti les Irlandais, et ceux qui se sont répandus sur le continent ont laissé derrière eux des tenants du vieux paganisme celte, conteurs fervents des sagas où se déguisèrent les anciens dieux. Jusque tard dans le Moyen Age les dieux celtes continuent d'exister dans les contes populaires de l'Irlande. Les histoires des héros irlandais qui passèrent le détroit pour se fondre au folklore similaire du Pays de Galles et de la Cornouaille, et s'agglomérer, entre le VI^e^ et le VIII^e^ siècle, autour du personnage d'Arthur, étaient dans une large mesure des survivances de la mythologie irlandaise, que la victoire de la croix n'avait pas fait disparaître, et qui mettront quatre siècles encore à se christianiser. Si bien que par l'étroit chenal gallois et breton l'Irlande eut sur l'Europe un second triomphe, aussi durable que le premier, et autrement original. Les contes de Tristan, du roi Marc et d'Iseult, d'Arthur et de Guenièvre, de Lancelot, de Perceval, le foisonnement de récits aussi fantastiques que les entrelacs des miniatures, et aussi variés, mais tous tenant l'un à l'autre par une parenté interne, tous insolites de la même manière, bref, ce qu'on a si justement appelé la *matière* de Bretagne (comme on dit d'un matériau, pierre ou bois) fut déversé d'un seul bloc dans le fleuve naissant de la littérature française. En une seule fois et pour toujours, le flot tout entier d'une source étrangère s'y est trouvé canalisé. La couleur, le goût même de l'eau en furent changés. Tel fut le choc en retour de la conquête de l'Angleterre par les Normands. Les féodaux qui suivirent en 1066 le duc Guillaume avaient souvent des terres, et donc des hommes, en Bretagne conti-

nentale. Les Bretons du contingent ont-ils servi d'interprètes aux Gallois, ou bien les Gallois, à cause de la présence de ces frères de race et de langue, se sont-ils apprivoisés aussitôt au français, toujours est-il que le premier conteur à répandre en France et en français l'histoire de Tristan fut à la cour du comte de Poitiers un Gallois nommé Bleheris ou Breri. On suppose que ce comte de Poitiers peut être identifié avec le célèbre troubadour Guillaume VII, duc d'Aquitaine entre 1086 et 1127. Ainsi la rencontre de l'amour courtois des troubadours avec l'amour ensorcelé des Bretons aurait eu lieu avant que la dernière héritière du duché d'Aquitaine, Aliénor, vînt régner sur les Anglais en épousant Henri II Plantagenet. L'histoire tout court fait parfois à l'histoire des lettres de surprenants cadeaux : parce que le petit-fils d'Aliénor et d'Henri II se révolte et tente de s'emparer du royaume, on apprend à la fois son existence et son nom — il s'appelait Arthur de Bretagne. Le mythe, en soixante ans, a modifié jusqu'à la réalité.

Pendant ce même temps, et pour la première fois, le folklore celtique s'est fixé, et s'est fixé essentiellement en français. Leur roi en tête, les chevaliers de la Table Ronde ont envahi chez nous les esprits et les cœurs. Mais de toutes leurs belles histoires, l'histoire qui se répandit le plus vite et le plus largement fut l'histoire de Tristan. Une première version, à laquelle se réfèrent la plupart de celles que nous possédons, a disparu, comme a disparu le roman écrit par Chrétien de Troyes « du roi Marc et d'Iseult la blonde ». Mais on n'a pas cessé, durant tout le Moyen Age, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Italie même, de récrire l'histoire de Tristan et d'Iseult, de la varier, de lui ajouter des épisodes nouveaux, empruntés à d'autres traditions, de la modifier, parfois faute de comprendre le sens de tel ou tel détail qui appartenait au conte primitif.

Après tout, chaque auteur nouveau devait adapter l'histoire à son temps, et le temps de l'histoire mythique reculait à mesure, siècle par siècle. Entre le VI^e^ siècle où l'on pense que s'est formée la légende, et Béroul au XII^e^, l'obscurité n'a pas manqué de champ pour s'épaissir, ni des continuateurs français et allemands jusqu'à nous. Aujourd'hui le conte d'amour et de mort est part intégrante de notre espace mental et sensible, comme les cathédrales sont part de nos villes modernes; à la fois étranges aérolithes tombés du fond des âges, et œuvres d'hommes semblables à nous, dont le sang coule encore dans nos veines, dont nous parlons encore la langue. Nous tournons autour des vieilles pierres familières, nous essayons de reconnaître le style d'une croisée d'ogive, la date d'un arc-boutant, la signification d'une sculpture, et ce qui nous touche le plus, c'est toujours ce qui vient du plus lointain, comme si le secret ne pouvait être qu'originel, et se cachait sans faute dans les commencements. Ainsi en va-t-il de *Tristan*. On y peut déceler trois sortes d'éléments : ceux qui relèvent du temps où furent rédigés les premiers récits, et qui reflètent les mœurs et la sensibilité du XII^e^ siècle; ceux qui se rattachent à l'antiquité grecque et latine; ceux qui viennent du fin fond des légendes celtiques. Les plus attendus, mais qui se sont (curieusement) ternis le plus vite sont les premiers. L'épisode, par exemple, du jugement d'Iseult, accusée d'adultère, enchaînée, se réclamant de ses garants et prêtant serment sur des reliques, est un excellent compte rendu d'un procès d'adultère au XII^e^ siècle. Un épisode encore plus frappant concerne les lépreux. On les voit comme Béroul les a vus, atroces, avec leurs accessoires obligés, bâton, cliquette; leur grande ardeur amoureuse, leur vie par villages et par bandes (et pas uniquement dans les maladreries) et même l'usage, parfois, de leur remettre des condamnés, ce n'est pas

davantage inventé. C'est le réel, c'est le vrai. Vrais aussi les tournois, les défis, les fêtes, le luxe naïf des chevaux, des couleurs vives, des soies brodées. Mais c'est une vérité d'époque, fragmentaire (tout l'aspect religieux et chrétien du Moyen Age en est absent, car l'intervention de l'ermite auprès d'Iseult et de Tristan ne pèse pas lourd), décorative, comme plus tard les peintures murales d'Avignon ou les tapisseries à fleurs de la Loire, et par conséquent pittoresque et passagère. Dans ce Moyen Age parfaitement daté et situé s'insère un matériau insolite : la légende de Thésée, avec le tribut de jeunes gens et de jeunes filles pour commencer, et le mensonge de la voile noire pour finir. Mais le Minotaure est remplacé par le Morhout, comme (autre insertion gréco-latine) les oreilles d'âne du roi Midas sont remplacées par les oreilles de cheval du roi Marc. Cet infime détail paraît susceptible d'une explication curieuse, révélatrice de la manière dont une tradition se transforme au contact d'une autre. Marc, honnête prénom chrétien, est aussi un mot gaélique qui signifie cheval, en l'espèce nom totémique, ou surnom comme en portaient les Indiens d'Amérique. Les rédacteurs gallois ou français, devant ce cheval auquel ils ne comprennent rien, s'en tirent en réduisant le plus étrange en moins étrange, comme ils assimilent le Minotaure méditerranéen à l'un de ces géants mythiques auxquels les héros des épopées de Bretagne doivent à tout instant se mesurer — gardiens de trésors, de châteaux enchantés, de défilés interdits, par quoi l'on gagne accès à l'Autre Monde.

De tous ces héros, Tristan est sans doute le plus pur, comme un métal est pur : presque sans alliage. Les explorateurs des mythes retrouvent dans l'aventure entre le roi Marc, Iseult et Tristan, une constante. La femme, dans la famille divine des Celtes, trahit l'Époux, Roi et Dieu, avec son neveu favori, héros et Dieu lui aussi. Elle est à la fois femme, reine et fée. On voit en elle

(comme Perséphone) la fée de la végétation, que se disputent le roi du monde terrestre et le roi du monde souterrain. Elle ne peut qu'aller de l'un à l'autre, comme le grain va dans la terre pour germer, renaît, et recommence. Son enlèvement est obligé. Sa trahison est sacrée, sa trahison est fatale. C'est ce caractère inéluctable, extérieur aux êtres qu'il frappe, qui est sorti miraculeusement indemne de la ruine des mythes religieux, et qui constitue le mythe de Tristan. Le philtre en est le symbole. On le rapproche du philtre que Médée fit boire à Jason sans remarquer que la ressemblance est superficielle. Iseult n'a rien comploté (à l'opposé de Médée), n'a rien désiré, n'a pas composé le philtre, ne l'a pas donné à Tristan. Elle est étrangère à sa faute, comme Tristan. Tous deux sont au même titre innocents et subjugués. Il n'est pas en leur pouvoir de faire autrement qu'ils ne font. Cet amour imposé par un enchantement n'a pas davantage de similitude avec l'amour courtois, auquel on le rattache si souvent. L'amour courtois, c'est Corneille, c'est l'amour-estime. Il naît de l'admiration, se nourrit de respect et de chimères. Il comble d'orgueil l'amant soumis, la souveraine amante. Les troubadours ne s'y sont pas trompés. L'un d'eux s'écrie qu'il n'a pas besoin, pour être amoureux, de vin herbé. L'amour si bien nommé courtois (tel qu'il se pratique à la cour, amour mondain, amour de parade) a envahi les histoires de Lancelot et de Guenièvre, d'Erec et d'Enide; la légende chrétienne du Graal s'est annexé la quête de Perceval; mais l'histoire de Tristan échappe à la contagion courtoise comme à la contagion chrétienne, à la mode comme à la morale. Elle reste baignée dans la sorcellerie proprement celtique, qui réside dans les objets, et dont les exemples abondent : la barque sans rames ni voiles qui mène une première fois Tristan près d'Iseult; l'Arc-qui-ne-faut; le grelot dont le son efface toutes peines; les images de la grotte

en Petite-Bretagne. On ne pense jamais que le trône d'Angleterre, oui, celui même où s'assoit aujourd'hui la reine à Westminster, repose sur la Pierre-qui-crie de la légende arthurienne. Ainsi se prolonge l'enfance d'un peuple. Mais si l'on ne tente pas de comprendre en quoi l'esprit d'enfance se rapproche du royaume de Dieu, on ne saurait non plus comprendre les enchantements de Bretagne. Les objets-fées, et les décrets impératifs et mystérieux qui lancent les compagnons de la Table Ronde en éternelles quêtes — d'où sortira la conception du chevalier errant — ne sont pas plus surprenants que l'horreur ou la merveille de vivre et de mourir, que l'horreur ou la merveille d'être soi et non pas un autre, aussi serré et secret chacun dans son être que les princesses prisonnières dans leur donjon — et sans chevalier risque-tout obligé par serment, le pauvre, à vous délivrer. Ce miracle permanent, que les religions avec leurs nourritures sacrées s'exténuent à rendre évident, seul l'amour permet, par éclairs, de l'éprouver, sinon de le comprendre. Si l'histoire d'Iseult et de Tristan a traversé bientôt mille ans, plus intacte, plus rayonnante que les pierres et les vitraux de Chartres, c'est qu'il n'existe sans doute pas d'homme ou de femme qui n'ait un jour rêvé d'un amour pareil au leur, et dans son rêve n'ait consenti à en payer le prix. Tous les obstacles des amours interdites sont là, toutes les épreuves, toutes les hontes, toutes les séparations, mais ces tribulations sans fin, comme celles des croyants pour leur foi, reposent sur une foi d'un autre ordre. L'amour fou — amour fatal, absolue folie de l'amour indestructible né dans un seul regard une seule fois échangé, et qu'a fait le philtre, sinon permettre aux amants de se reconnaître? — le voilà au grand jour de la poésie, incompréhensible et vrai comme la vie et la mort. Courageux, constant, supportant tout, l'amour menacé d'Iseult et de Tristan, dont ils ne tirent orgueil

ni honte, pas plus que d'avoir les yeux bleus, ou les cheveux blonds, c'est pourtant le bonheur, leur patience est le bonheur, leur mort est le bonheur. Innocent ou coupable, personne n'a jamais si simplement, avec pareille nostalgique noblesse, accepté son destin. L'amour tient à une boisson d'herbes, l'amour tient à un sort. Ils acceptent le sort, comme l'honneur le commande, et toute la légende bretonne accepte avec eux. L'amour est comme la mer, comme le vent. Qui ne le sait? Ceux de Bretagne ont l'air de le savoir davantage. Ils l'ont dit et redit à l'Europe. L'Europe les a crus. Les rêves dont nous sommes la substance se mêlent désormais sans fin aux rêves qui ont fait vivre et mourir Tristan avec Iseult :

Belle amie ainsi de nous
Ni vous sans moi ni moi sans vous

Serrés l'un contre l'autre pour toujours, ils ne cessent de brûler dans la mémoire des peuples d'Occident; ils sont la torche unique que rien ne peut éteindre, à l'orée de l'immense incendie qui s'allume d'une créature à l'autre dans la forêt des générations.

DOMINIQUE AURY

POUR MÉMOIRE

II

Tout a changé. Bibi est parti faire son service (de temps en temps on le revoyait, déguisé en marin); le propriétaire a eu besoin de ma chambre; j'ai mendié à un industriel les quinze mille francs qu'il fallait pour acheter le wagon, et loué à une usine un ruban de terrain, à deux cents mètres de mon premier logis.

Est-ce qu'il aura ses roues? c'était la question que chacun posait. Mais non, il n'y avait que la caisse. La caisse d'un vieux wagon de voyageurs saisi aux Allemands en 18 et qui finissait seulement son temps. Une portière à chaque bout, à laquelle on accédait par deux marches très hautes; des fenêtres tout autour. Les cabinets, au milieu, me le divisaient en deux pièces, salle à manger et dortoir. Un château...

Encore fallait-il aller prendre livraison de cette caisse en gare de la Courneuve et l'apporter jusqu'au Landy. A travers les rues d'Aubervilliers! Un transporteur ami prêtait le plateau et le tracteur, mais on aurait sans doute besoin, en outre, d'une autorisation de la police... Je suis allé au commissariat. « Quelles dimensions fait-il, votre colis? me dit le chef?

— Dix mètres sur quatre.

— Diable!... Ça dépasse les limites!... »

Personne ne pouvait me donner l'autorisation; mais on me promit que les autorités fermeraient les yeux, le temps du transport. Et le chef précisa, se lavant

les mains : « C'est à vos risques... S'il arrive un accident... »

Il n'est rien arrivé, qu'un attroupement du Tout-Aubervilliers pouilleux, le long du cortège. En tête, le tracteur conduit par le meilleur chauffeur; et puis le plateau portant, à grande hauteur, le wagon dont on voyait le toit osciller dangereusement au niveau des étages; en queue, l'auto des surveillants...

Comment l'engin a-t-il pu entrer à reculons dans l'étroit goulet? je me le demande. Je me demande encore plus comment la caisse, soulevée du plateau à bout de cric, n'a pas écrasé la maison voisine. Après dix essais de déchargement, on est allé chercher une grue au dépôt de la Chapelle. La grue a bien déposé le wagon sur les six ballots de paille préparés, mais elle s'est enfoncée en terre, et impossible de la retirer; le lendemain un camion y a tordu sa barre de traction.

Plus tard, j'ai remplacé les ballots de paille par six sérieux billots de bois.

Nico a reparu. Pour lui qui avait passé sa petite enfance sous les bidons de la « zone », ce château gardait, dans son luxe, quelque commune mesure avec le monde connu. C'est lui qui m'a aidé à mettre en place les piliers. Et il a tenu à participer à la réunion inaugurale.

Je ne me rappelle plus ce qui m'a distrait, un moment, de cette réunion. Mais quand j'y suis revenu, c'est Nico qui présidait : « Toi, tu amènes du zinc, pour la toiture... C'est pas dur : tu le balances par-dessus le mur de l'usine. Toi, y a bien du grillage, dans ta taule; ça fera la clôture... Moi, je sais où trouver le ciment; on fera un perron, avec une allée... » Il organisait à mon profit le pillage du quartier. Quand je l'ai arrêté, il en était au chapitre du cuivre.

Quoi? je n'avais pas de meubles? Dès le premier

jour, le wagon en fut plein, venus de je ne sais où; en tout cas pas volés ! Une longue table sur tréteaux, avec des bancs, pour la salle à manger. Trois sommiers pour le dortoir, et un bon poêle à feu continu, propre à la cuisine et au chauffage. Même l'électricité fut amenée; et il n'y eut qu'à accrocher des lampes à la vieille installation qui voulut bien continuer son service malgré la retraite.

Je me souviens que l'un des sommiers venait de Stains. J'étais allé le chercher avec une charrette à bras; Nico m'accompagnait; nous devions avoir l'air de vrais croquants...

La nouveauté, pour moi, c'est que j'habitais maintenant une maison à moi, mais une maison de verre. Pas un angle, avec toutes ces fenêtres, qui pût me dérober aux regards de la rue; et je n'étais pas assez riche pour me payer tant de rideaux ! De dehors, cela ressemblait, la nuit, à une espèce de baraque foraine, ou de bateau de plaisir; il ne m'a manqué que d'y apercevoir ma propre silhouette... Afin de ne pas rééditer pour le quartier la cérémonie du Petit Coucher, nous éteignions la lumière avant de nous déshabiller.

Je dis « nous » parce que, du jour où j'ai eu mon chez-moi, les hôtes n'ont pas manqué. Les uns n'ont fait que passer, d'autres demeuraient. Un garçon dont je ne me rappelle plus du tout la figure a levé le pied un jour, avant l'aube, en emportant un complet civil que j'avais. Celui-là n'était pas d'ici.

Jean Bruat n'était pas du quartier non plus; c'était un évadé du séminaire de la Mission de France, un de ces chiens de chasse que leur race même pousse, hors de leur famille et reniés, à errer à travers pays, humant le vent, en quête des fumets de l'Évangile. Il est tombé en arrêt sur ce wagon qu'il n'a plus quitté, qu'après mon départ. C'était un râblé un peu ramassé, avec des

mollets exagérément noués d'avoir tapé dans le ballon; la figure ouverte et brutale, — ou plutôt violente, comme sa parole, qu'il avait embarrassée et brève. La passion en chair et en os, une passion de ce qui est pauvre et muet. Quelquefois, après la réunion, il me disait : « Sacré baratineur ! » C'était tout son sermon; mais comme j'avais peur de son jugement, j'y méditais toute la nuit. Ou bien, il risquait une phrase, — sujet, verbe, complément : « Salem, c'est pas n'importe qui ! », et ses yeux gris me dardaient au moins dix fois le temps que sa phrase avait duré : si bien que j'y lisais une homélie sur le respect dû à l'étranger. Dans ces cas-là, il était prophète; moi, disciple.

J'ai toujours cru qu'il avait la foi, Jean Bruat. Pourtant, j'étais devenu difficile. Une foi inconditionnelle, — telle qu'on la définit dans les livres... J'ai su qu'il a épousé la serveuse d'un bar algérien, lui, fils d'une famille considérable de province.

Quand nous étions couchés, que le réverbère entrait dans notre dortoir, et aussi la lune, comme si nous avions été en plein air, alors il devenait éloquent, n'ayant plus l'appoint de ses yeux : « J'ai connu un gars... » disait-il. Et il racontait sa vie. Ou : « Des fois, je suis tenté de maudire Dieu... » Et il recomposait le poème de *Job*.

Salem est devenu très vite un de nos plus fréquents co-chambristes. Je veux dire que quand aucun passant n'occupait le troisième sommier, il venait, — s'effaçant avec courtoisie dès qu'il craignait de gêner. Salem, fier Kabyle à qui j'avais trouvé une fois du travail et qui m'en a été fidèle... comme peu d'hommes savent. Salem assistait à toutes les réunions où lecture était faite de la Bible. Il se tenait très droit, yeux baissés, la lumière électrique dans l'auréole de ses cheveux frisés. Au bout d'une demi-heure, accablé de fatigue, il piquait du nez; il se redressait courageusement,

regardait le monde comme pour s'excuser, et puis retombait encore. Il savait à peine le français.

Un jour, il m'a apporté un morceau de papier colorié, chiffonné : « Tiens, prends; j'ai trouvé ça dans la rue. » Il était ému. J'ai pris le bout de papier qui me semblait venir d'un journal illustré. C'était une bribe d'histoire sainte, arrachée à une édition enfantine, — l'histoire de Joseph. Salem l'avait reconnu et, pieusement, m'avait apporté le papier. Un Musulman ne laisse pas traîner le texte du Coran. Salem, illettré, en savait, sur l'histoire sainte, plus long que je ne pensais...

Ce grand garçon de trente ans, ayant en Afrique femme et enfants, et une mère qu'il vénérait, était venu faire fortune, ou du moins amasser assez d'argent pour sortir de misère sa famille. Loin de faire fortune, il traînait, de semaine en semaine, une dette d'épicerie de cinquante mille francs. C'était la première fois que je voyais ça : un homme transplanté, aimant de passion son pays, souffrant d'être séparé des siens, leur envoyant chaque mois de quoi vivre, ne faisant pas d'excès, incapable de liquider ses dettes et, malgré tout, s'entêtant. Je lui ai demandé : « Pourquoi ne retournes-tu pas là-bas? Est-ce à cause des dettes?

— Mes dettes? je peux les payer, mes dettes; demain, si je veux; mais je n'aurais plus d'argent.

— Eh bien, tu n'aimes pas mieux être chez toi?

— Si. Mais, tu comprends, je veux rentrer comme un homme. »

Il faisait le geste de se tâter les poches.

Jean Bruat avait raison : Salem, ce n'est pas n'importe qui. Mais l'homme que l'on connaît peut-il encore être n'importe qui?...

Une fois, je l'ai humilié, sans savoir. Mon père était venu; je l'avais présenté à Jean, à Nico, à Manoel, à une partie de la bande, et à Salem. Quand la conversation a été bien en train, Salem s'est éclipsé sans que

personne s'en aperçoive, ni moi; et je l'ai vu reparaître, portant trois bouteilles de vin cacheté. Je me suis levé à sa rencontre : « Pourquoi as-tu fait ça? tu es fou... » Je pensais aux cinquante mille francs de dettes. Alors Salem m'a foudroyé du regard; et, me montrant mon père : « Quoi? ce n'est pas ton père?

— Si. Mais...

— Eh bien alors... » Il s'avança résolument, posa les bouteilles sur la table, sourit à mon père, et alla s'asseoir dans un coin à l'extrémité du wagon.

Je vois encore sa bouche petite, le haut front, et les trois rides à la racine du nez...

Quand nous lisions l'*Ecclésiaste*, — « qui sait si le souffle des fils d'homme monte vers le haut et si le souffle des bêtes descend en bas vers la terre? » — et que l'assistance faisait des mais et des comment, alors on voyait Salem s'agiter sur son cul, puis lever les yeux vers les questionneurs, puis, cédant à l'impatience, prendre à partie Diégo ou Bibi et dire : « Écoute, bon sang! au lieu de poser des questions... »

... On croyait qu'il dormait, qu'il ne comprenait pas le français...

Va-t-il falloir pour cela que je garde en mémoire une espèce de saint-Salem de vitrail? Je croirais, à la fin, l'avoir tiré, ange ou lévite, du livre de *Samuel*... Mettons-y une tache, par quoi je me souvienne de lui.

Le wagon, chose ouverte au tout-passant, était loin d'inspirer le respect qu'une église impose. Plus d'une réunion fut troublée par l'apparition, soudain, du bonhomme en rogne ou de la vieille femme saoule, dont l'intervention dans le commentaire ne manquait pas de force, à l'heure où l'alcool attaque les vannes rouillées de la politesse. Les apprentis n'en riaient même plus. Mais Salem... Il dissimulait mal son mécontentement. Pour lui, le wagon était une sorte de mosquée

(le prosternatorium), qu'il balayait plusieurs fois par jour, par piété pure, et qu'il répugnait à voir profaner.

Une fois, un homme entra, plus ivre qu'il ne convient. S'est-il écroulé? A-t-il, au contraire, cherché querelle aux gens? Je ne sais plus. En tout cas, il a fallu se mettre à quatre pour le rendre à la rue et le reconduire. Salem était outré. Après la réunion, il m'a dit, — seule remarque qu'il m'ait faite : « Plus jamais, Père!... tu entends? Plus jamais un homme saoul dans le wagon. »

Le lendemain soir, je suis rentré tard, avec Jean. Autour du wagon non éclairé, une ombre, deux mains qui palpent la paroi, des gémissements. Nous approchons. « C'est un type saoul, dit Jean; tu crois qu'on va le laisser dehors, comme Salem veut?

— Il y en a peut-être à qui ça ferait du bien, » je dis. L'ivrogne à tâtons progresse vers celle des deux portes qui donne sur la rue. Il se cramponne, mais butte sur la botte de paille et tombe. Une chiffe. « Celui-là, il en tient!... » Jean fait remarquer. Nous accourons vers la chiffe. Et la chiffe émet des sons, une voix lamentable qui sort de sous la paille : « Me fous pas dehors, Père; me fous pas dehors. » On l'a hissé en le prenant l'un aux aisselles, l'autre aux jarrets, on l'a couché, langé, et il était, au milieu du sommier, comme un tout petit tas, le grand Salem.

Il a dormi le lendemain jusqu'à midi.

* * *

C'est par Salem que j'ai connu Abdallah, un grand bonhomme, fort, loquace, qui habitait un poulailler à l'autre bout de la rue du Landy. J'ai oublié quel service Abdallah m'avait demandé ce jour-là, — question de travail, ou de logement (il n'y en avait pas d'autre). En tout cas, il m'a emmené vers sa maison. Bien au-delà de l'avenue Wilson, passé deux boule-

vards et encore des rues, à travers des jardins mal définis qui peu à peu se changent en terrain vague, nous sommes arrivés au poulailler. Abdallah était ravi de m'introduire chez lui. « Un dimanche, tu reviendras, dit-il, je te ferai manger du couscous... »

De dehors, cette cabane, ça fait encore une masse compacte; on dit : « C'est une cabane ». De dedans, ah ! tout ce jour entre les planches, et ce vent ! Le bateau fantôme... Et la femme, elle porte à cru sa robe de friperie; on voit, par l'échancrure, les seins dodeliner. Et les deux gosses, ils disent bonjour avec peine entre deux quintes de toux...

Abdallah s'était écrié, en entrant dans mon wagon : « Oh ! mais tu es bien logé, toi ! »

Je te crois !... Tant qu'ils avaient eu quatre enfants, on leur avait donné, à la Mairie, l'espoir d'un logement; ils étaient « prioritaires ». A la mort du premier, Abdallah était allé voir le maire et en avait reçu de bonnes promesses. Mais, pour le service du logement, son tour venait désormais après celui des familles de quatre enfants. A la mort du second, le père était allé voir le maire... Son tour, pour le service du logement, fut reculé après celui des familles de trois enfants. « Mais vous n'êtes plus prioritaire, Monsieur Abdallah : il nous faut d'abord loger les familles de trois et quatre enfants... »

L'aîné des deux survivants, garçon de six ans, avait les joues creuses et pâles et la toux mauvaise.

Je me suis estimé fameusement logé, moi; mes fenêtres fermaient bien, dans le poêle nous trouvions, le matin, des braises de la veille, et après tout, je n'avais pas d'enfants...

* * *

Le wagon, c'était plus qu'un pacte. Entre le 14 et le 18 de la rue, un numéro manquait. Je fus domicilié au 16 rue de la Liberté. Personne ne me contesterait

plus que le Landy fût mon village; je me suis préparé à y vieillir; le temps a pris une dimension neuve. Plus question, pour moi, d'annoncer l'Évangile à coups de gong et puis de me retirer dans mon chapitre, — ni, en hâte, de marquer d'une croix le linteau des portes, comme l'Ange, et puis de remonter au ciel, — ni d'imposer les mains, comme saint Paul, et puis de laisser Timothée se débrouiller avec ses chrétiens... Je me préparais à vieillir en compagnie de Bibi, de Salem, de Jean Bruat... Nous n'aurions guère fait de prosélytes : nous aurions essayé de fournir à cette petite banlieue les dix justes qui manquèrent à Sodome.

Le temps s'est mis à prendre une dimension que je ne lui savais pas. Au lieu que jusque là il se tirait en longueur comme un régiment en marche vers des arcs-de-triomphe semblables à des moulins, — et quels bruits de bottes et de cuivres ! — il s'est installé, bon vieux Temps fumeur de pipe, dans la carriole des saisons.

Ainsi, l'année précédente, nous avions eu un Noël tapageur. — L'Évangile à coups de gong... — Huit jours durant, le quartier avait été chauffé. Garçons et filles avaient mendié de porte en porte... je ne sais quoi : quelque paquet de tabac, une barre de chocolat pour tel vieux ou vieille qu'on connaissait... On s'était fait prêter, pour la veillée, l'atelier des *Chargeurs du Nord ;* on y avait posé un plancher de bal, des bancs, des chaises. La soirée avait débuté par de bonnes scies chantées en chœur. Pas besoin d'encens dans cette tabagie. Vers onze heures, nous en étions aux cantiques; l'autel fut dressé au milieu de l'assistance; je suis allé dans le cagibi du contre-maître revêtir les habits sacerdotaux; et la Messe de Minuit a commencé. Ou plutôt la cérémonie du Baptême : quatre enfants (l'aînée avait treize ans), de mère française, de père algérien, devaient être baptisés, avec pour parrain le

quartier. Il y avait, certes, un parrain; mais dans mon idée, la communauté chrétienne tout entière, impressionnée par le spectacle de sa propre ferveur, ne manquerait pas d'adopter pour filleuls ses nouveaux membres...

Et puis il y avait eu la Messe, commentée à l'usage de « la Masse »; et puis le réveillon, pour les intimes, dans la salle du patronage.

... Et puis, quelques jours plus tard, comme le plus jeune des nouveaux baptisés (quatre ans) se baladait dans l'impasse, fesses au vent, suivant la coutume, il était apparu manifestement que les néophytes étaient passés ensuite par les rites musulmans de la circoncision. C'est du moins ce que m'ont affirmé les voisins, lesquels ajoutaient, mauvaises langues, que la mère avait espéré « toucher de tous les bords ». Qui sait? Peut-être avait-elle changé d'avis, simplement?

L'année du wagon, ce fut un autre Noël. Point de tapage que le chant profane, dans la rue, d'Espagnols, accompagné des castagnettes et du tambourin. Dans la salle du patronage, j'ai lu un texte d'*Isaïe* à ceux-là qui voulaient entendre (depuis que je n'allais plus à la chasse au disciple, le catéchumène accourait). Et puis la Messe. Et puis le réveillon, dans le wagon...

Et ça n'a pas été brillant; et il ne s'est agi ni de Baptême, ni de Communauté qui... et que...

D'un unique verre de vin et beaucoup de paroles, Nico et Diégo se sont saoulés; il a fallu les retirer de dessous le wagon où ils s'étaient écroulés. Ils seraient morts de froid...

Manoel, qui ne parle jamais, ce soir-là nous a fait un sermon. A propos de rien, comme ça, il a éclaté : « Une roue qui tourne, les gars!... Ça n'est qu'une roue qui tourne, le monde. Ça n'avance pas; ça ne fait que tourner. Et nous, on tourne dedans (on a beau faire les cons savants) : d'abord, tu te sens pas pisser; après,

tu te sens pisser; après, tu ne te sens plus pisser... Et au suivant de ces petits messieurs... La bagnole, elle avance peut-être, mais il n'y a que le cocher qui sait. La roue, elle tourne, elle ne sait pas... » — Il a causé bien vingt minutes sans broncher, sans chercher ses mots; nous l'écoutions.

Il est vrai que Manoel, c'était le plus vieux de la bande, — après Jean Bruat et Salem; — il allait sur ses vingt ans...

Naturellement, quand je rendais compte de mon aumônerie fédérale à l'administration diocésaine, quelque chose grinçait...

On ne peut pas en même temps être au wagon et courir les presbytères. Surtout, on ne peut guère lire l'*Ecclésiaste* et y trouver un planisphère du monde Ajiste, ni d'ailleurs d'aucun monde construit... à moins de trier les textes et de tirer dessus très fort...

C'était l'évidence, et je me promettais de n'y point fermer les yeux, quelque imprévisibles qu'en dussent être les conséquences.

(Naturellement, on peut toujours, si on veut, courir sur sa lancée et s'écrier avec foi : « Il n'y a pas de canal, » en y tombant, tête baissée... On peut aussi renoncer, s'asseoir ou rentrer chez soi...)

Ce refus d'ignorer pour des raisons pratiques la question une fois posée, j'avais cela du moins en commun avec l'abbé Comtois.

Comtois avait été nommé à Sainte-Barbe, à la demande du curé Bompain qui l'estimait beaucoup; mais Bompain ne pouvait pas s'empêcher, tout en chaperonnant l'enseignement biblique de son vicaire, d'en démolir, dès qu'il s'en expliquait en privé, chaque détail, chaque conséquence, de peur de voir choir sur son église une avalanche de maux tels que le bris des statues, par exemple, ou le licenciement des troupes

de filles dont, tel un coq de Dieu, il s'entourait, et d'être pris sous les décombres.

Un soir, je trouvai Comtois furieux, d'une colère qui avait mis des mois à mûrir et qui maintenant éclatait. Il arpentait le trottoir devant le presbytère avant d'aller à la réunion : « Tu en fais une tête, » lui dis-je. Il continua d'arpenter en silence, puis, s'arrêtant : « On verra la tienne quand tu t'apercevras qu'il n'y a pas d'Église ! » dit-il.

Quelques semaines plus tard, le curé de Sainte-Barbe m'a fait appeler; il paraissait ému, il trébuchait sur la moindre phrase; sa figure ronde s'empourprait : « Je tiens à vous prévenir, me dit-il; l'abbé Comtois est retourné de lui-même dans son ancienne paroisse à Saint-sur-Seine; je crois, — inutile de mâcher les mots, — qu'il est en train de quitter l'Église ». Le curé avait l'air d'un funambule à qui la corde manque.

Je m'informai de ce que Comtois pouvait bien encore avoir à faire dans son ancienne paroisse. — Des réunions? mais alors, il fallait y aller voir : ce n'est pas tous les jours qu'on vous lit la Bible pour rien ! Je demandai encore au curé s'il avait, — « enfin quoi ! » — des objections majeures contre la doctrine de Comtois? — « Non, bien sûr ! dit-il; mais vous savez comme il est : il prend tout au pied de la lettre ! » — Mais, bravo !...

Il faudrait la plume de Marcel Aymé pour évoquer ces réunions, — et d'abord la petite salle enfumée d'où on entendait les vieux propriétaires ronfler dans la chambre voisine, — et Comtois s'amenant, disant « Salut ! » par dessus les têtes, sans distinguer personne, se frayant un chemin, entre les gens qui déplacent leur chaise, jusqu'à sa place du milieu, entre la table et le mur, puis s'asseyant, promenant à la ronde le radar de son nez pour savoir « d'où que c'est qu'i pourrait bin lui venir de quoi fumer », trouvant la cigarette et, longtemps, longtemps après (après s'être assuré

qu'il y a dans l'assemblée une tête, au moins une, « pas trop conne »), cherchant du feu, — « Voilà... Merci », crac, — tirant lentement trois longues bouffées qui reviennent, par le nez, s'enrouler sur la table en deux faisceaux de volutes que le peuple contemple comme si c'était en vérité les cornes de Moïse, ouvrant son blouson, enfin, et, prenant la température ambiante, hésitant s'il le gardera, ouvert, ou fermé, ou s'il le déposera sur un dossier de chaise pour palabrer en chandail, — toutes délibérations qui ne vont pas sans froncements de sourcils, à cause de la fumée gênante, — tâtant une dernière fois les flancs de son blouson (décidément il le gardera sur lui, ouvert) pour s'assurer qu'il n'a pas oublié sa mince bible noire, laquelle il extrait de la poche intérieure et pose à plat sur la table.

Et comment décrire en quelques mots l'assemblée (quinze, vingt personnes, selon les semaines)? L'un, artiste peintre, se condense derrière ses lunettes; l'autre, peintre en bâtiments, accoudé à la table, fouille dans son nez, — ce qui l'oblige à rejeter la tête en arrière, car il a l'avant-bras long; — un autre, instituteur au crâne vénérable, étudie de très près son *Crampon*... mais non... il dort, et brusquement se réveille pour dire qu'il trouve ça exagéré; le jeune professeur (on dirait un jeune premier), et son épouse, côte à côte, se tiennent sur la défensive et exigent qu'on leur déclare ferme, si, oui ou non, le Christ est Fils de Dieu; le jardinier, lui, assis dans un coin de pénombre, ne bouge, — sauf de temps en temps pour tirer sa pipe, — pas davantage qu'une tête d'Akhnaton; mais dans les tout premiers cercles encore, on rencontre, accoudée au bas bout de la table, la masse imposante du dessinateur industriel et, dans le prolongement vers la cuisine et la sortie, pêle-mêle, le petit chef d'équipe de chez Chose et C^ie^, avec son nez en trompette et sa voix de fausset toujours intempestive; le visiteur de passage, assis que d'une

fesse sur un morceau de sa conscience dans cette église pas très catholique, mais qui écoute des deux oreilles; puis le jeune artisan, arrivé en retard, bien entendu, à cause du travail; et le maître et la maîtresse de céans, refoulés dans la cuisine et prêts à intervenir dans les catastrophes dont le bruit nous arrive de la chambre des enfants; çà et là, des femmes, épouses sages dont les mains agiles débitent, au fil des semaines, des kilomètres de tricot et, reléguées dans les profondeurs sombres de la fenêtre, assises sur un banc bas, les jeunes filles caquètent à mi-voix, toujours en retard d'une ligne sur le commentaire...

« Enfin, Comtois, nous diras-tu si, oui ou non, le Christ est Fils de Dieu?

— Les Chinois du v^e^ siècle avant notre ère... » dit Comtois. (« Quelle calamité, pense-t-il, que ces gens pressés ! »)

* * *

Mon supérieur religieux fut alerté. Le Père Lavaux m'arriva un beau soir dans le wagon. Bon homme et pas fier, il apportait le casse-croûte et le vin.

Nous avons mangé ensemble, et ensemble nous nous sommes rendus chez Léa où notre réunion se tenait, ce soir-là. Nous étions une quinzaine, entassés dans la mansarde où Léa vivait avec sa mère.

J'ai lu quelque chose, je ne sais plus; nous en étions aux Prophètes; peut-être à *Jérémie*. Je sentais le Père Lavaux très attentif à mon commentaire. Il ne disait rien. Anna, Léa, Diégo et les autres posaient des questions, plaçaient leur mot, nullement intimidés par la présence de l'Autorité...

Quand ce fut fini, le Père Lavaux conclut par ce petit discours que je n'ai pas oublié : « Mes bons amis, je vous félicite de votre sérieux à étudier notre sainte religion. Pourtant, faites attention à ne pas la compli-

quer. Au lieu de lire la Bible, ma grand'mère disait son chapelet, et c'était une très bonne chrétienne... » Ce sont là ses mots.

Ils n'ont inquiété personne, — sauf Léa, l'intellectuelle, qui m'en a reparlé le lendemain avec colère. Anna ni Diégo ni Manoel n'en ont été troublés : il aurait fallu qu'ils voient un lien quelconque entre ce que Jérémie leur apprenait de Dieu et du monde, et le chapelet de la grand'mère Lavaux !

Après la réunion, j'ai reconduit le Provincial jusqu'à l'autobus, sur l'Avenue. « Eh bien, Père, lui dis-je, quelle est votre impression? » (Il me passait une certaine franchise, dont sans doute j'avais besoin; lui aussi, peut-être.) — « Bonne... Bonne... dit-il. Mais vous me faites peur, avec ces lectures... C'est tellement com-pli-qué... »

Il détachait les syllabes, claquant les consonnes comme le bout de son soulier sur le pavé. J'ai dit : « Tout le monde comprend, pourtant; les questions qu'ils posent ne sont pas toutes sottes...

— Oui; mais la Bible, c'est dangereux...

— Enfin, Père, avez-vous remarqué une seule parole qui ait pu choquer le dogme?

— Non ! Dieu merci. Je ne dis pas; mais tout cela mène finalement... au protestantisme. »

C'était le grand mot lâché. Je me récriai. Nous nous sommes quittés bons amis.

Au vrai, le Provincial avait dû être horrifié. A la Communauté, les dimanches suivants, je me suis vu l'objet de toutes sortes de gentillesses. On louait mon mérite, on plaignait la dureté du monde ouvrier et mon jeune âge. Mon ancien supérieur de séminaire, rencontré dans le couloir, me disait : « Ah, vous êtes un brave, va ! »

... Comme ça... sans raison.

Le Père Vidal, l'aumônier de prison, se sentait pris soudain, pour ce quartier du Landy, d'un vif intérêt, — on aurait dit de l'affection. L'Économe, à la fin du repas, lui-même me versait la goutte : « Tiens, tu as besoin de ça, toi : ça te changera du gros rouge... »

... Comme ça... sans raison.

Et le Père Maillat m'emmenait au cinéma, le soir; ou bien le Père Gerdier, successeur du Père Baert...

... Comme ça... pour tailler une bavette...

« Où est le corps, les corbeaux s'assemblent... » Ce proverbe-là est dans l'Évangile, et pas en mauvaise part, que je sache, puisqu'il est appliqué au Christ... Sans me prendre pour le Christ, je me suis mis à chercher par quel bout je pourrissais. Était-ce la tête? Était-ce les pieds?

Allez donc, quand vos amis, qui jusque-là vous faisaient brave guerre comme à un soldat, rendant coup pour coup, attaquant, mordant (par jeu), cessent soudain et vous cajolent et vous plaignent et vous offrent la goutte et le cigare... allez donc jurer, seul, à trente ans, que dans votre corps, quelque part entre les pieds et la tête, n'a pas pris racine un bobo malin qui vous suce la vie et qu'il vous semble maintenant être seul à ne pas apercevoir...

J'ai cherché le bobo; je l'ai trouvé. Mais pas en moi! ... Finalement j'avais encore trop de sang rouge pour me sentir pourrir de quelque endroit, même par obéissance. « Non, mon Père, je vous assure... Ni le protestantisme, ni le communisme, ni les filles... Non, vraiment, je ne me sens pas malade. Mais je veux bien vous avouer qu'en effet il y a pour moi un point difficile... »

Alors le Père Lavaux s'est détendu comme doit se détendre, j'imagine, le médecin accoucheur qui enfin tient la tête... Nous faisions les cent pas dans la longue cour, du jardinet au porche et retour, fumant cigarette

après cigarette. En allumant la dernière, j'ai avoué : « Oui, il y a pour moi une difficulté qui va un jour devenir insurmontable : on ne peut pas être en même temps au wagon et dans les presbytères d'une fédération... »

J'ai expliqué au Provincial comment mon habitation dans le Landy m'y avait peu à peu enraciné, que cela finirait sans doute par faire tort à la boutique ajiste; j'ai même suggéré qu'on pourrait nommer à la fédération un jeune Père qui y ferait ses premières armes comme j'avais fait les miennes... Mais que, pour rompre avec les gens du Landy cette espèce de sainte Alliance conclue, de l'aveu des Supérieurs, cela, je ne le ferais que contraint par l'Obéissance et sous la responsabilité des Supérieurs. (Je disais et je croyais, en vérité !)

C'était trois semaines avant Pâques. Le Père Lavaux a paru satisfait.

Dans la semaine qui a suivi, j'ai reçu une lettre, au wagon. Six lignes, tapées à la machine, et signées du Provincial. « Je connais assez votre esprit de foi pour... — ... du sacrifice que je vous demande... — ... quitté définitivement le wagon et rejoint votre communauté, à Pâques au plus tard... — ... beaucoup de peine... Obéissance... Offrir au Seigneur... » Il y avait ces mots-là; j'ai oublié les liaisons...

Il ne me restait plus qu'à préparer mon déménagement, — je veux dire faire mes adieux... J'ai donné la lettre à lire à Jean Bruat, j'ai annoncé la nouvelle à ceux qui passaient, le soir, après le travail. Dès qu'ils l'apprenaient, ils s'en allaient poser la musette à la maison et revenaient avec des copains. Il y a eu du monde dans le wagon et il y a eu du monde dans la rue. C'était par une belle soirée tranquille. Bibi, en permission, exigeait que je reste; il mettait au point avec Anna une expédition contre le Ranelagh. Mon prêche sur l'obéissance ne convainquit personne.

Un beau vacarme... Et Bibi qui criait : « A votre place, Père, je me mettrais à mon compte ! »

Fait depuis le berceau à la vertu de l'Obéissance, j'aurais trouvé très ridicule de m'ériger en chef de dissidence. Le jour de Pâques, ayant fait Jean Bruat légataire universel de mes biens meubles (dont ma maison) je réintégrai la Communauté. Non pas révolté; mais triste; — et inquiet, soudain, d'avoir vu tomber le rideau. « Tout n'avait-il donc été que du théâtre?... »

(A suivre.) MICHEL LÉTURMY

A PROPOS DE « SIGNES »[1]

Moins que toute autre l'œuvre de M. Merleau-Ponty souffre d'être interpellée par cette voix du « critique » qui parle de nulle part. Impossible donc de donner un aperçu des *signes* que reçoit l'auteur, autrement qu'en cherchant à occuper sympathiquement le *point de vue* d'où les choses se découvrent à cette pensée tout à fait généreuse.

Ce n'est pas hasard si le compte rendu se met à parler ici d'emblée le langage de la *perspective :* dès son premier grand ouvrage *(Phénoménologie de la perception)*, il semble que la sommation particulière adressée à la pensée de Merleau-Ponty ait eu la forme de ce problème : quel est l'être de l'homme, lui qui est pris dans la perspective sans y être enfermé[2]? Toute l'énigme est dans le sensible; et la pensée *phénoménologique* veut être la pensée la plus respectueuse de sa condition percevante. La vie en perspective, le sentiment d'exil en pleine patrie, telle est la dimension dont l'intarissable foyer est caché, mais *là*, immanent. Qu'il soit question de Montaigne ou de Malraux, de Husserl, de Saussure ou de Levi-Strauss, Merleau-Ponty ne cesse, ne peut cesser de nous parler de l'horizon, du corps, du langage, et en général de tous nos modes d'être-au-monde comme domaines qui symbolisent entre eux et chacun avec l'entier mystérieux de notre destinée, dans un *style* qui doit se frayer

1. *Signes*, de Maurice MERLEAU-PONTY (Gallimard).

2. « La perspective est beaucoup plus qu'un secret technique pour imiter une réalité qui se donnerait telle quelle à tous les hommes; elle est l'invention d'un monde dominé, possédé de part en part dans une synthèse instantanée dont le regard spontané nous donne tout au plus l'ébauche quand il essaie vainement de tenir ensemble toutes ces choses dont chacune le veut entier. » (*Signes* p. 63.)

sa voie entre les deux infidélités du discours scientifique et du discours métaphysique. Philosopher, c'est restituer à un premier sentiment d'exister la compréhension qui est réclamée par, et due à, sa translucidité; c'est devenir fidèle par la pensée à cette origine toujours recouverte : notre présence-au-monde.

Il n'y a pas de savoir absolu parce qu'il n'y a pas de clé. Il y a un art de décrypter les *signes*, sans cesse perfectionné, qui devient de plus en plus fidèle à un texte à la limite indéchiffrable; texte et lecture s'inventent l'un l'autre. Le signe est *diacritique*, différence, ...de quoi? de ce qu'il nous indique par la déformation même du Tout toujours déjà donné, mais jamais possédé, au sein duquel et en référence auquel il se lève comme une aube. *Immanence* en général, et organisation *diacritique* de nos pouvoirs se correspondent. L'être, notre séjour, est une sphère vicieuse; le langage symbolise avec lui, sphère qui réplique la grande sphère du tout; il est ce qui s'ouvre de l'intérieur et pourtant ce dans quoi l'homme, toujours en genèse, a à pénétrer. Au moment où la réflexion commence, en retard sur un primordial être-là, d'un retard qui ne pourra être comblé puisque c'est par le handicap nécessaire d'un dénivellement radical qu'a pu naître la réflexion, tout est épars, déchiré, abstrait. Notre intelligence avec la totalité s'est achetée au prix d'une irréparable émergence, que sa nostalgie de l'indivision renvoie passionnément à l'être dont le monde est la seule figure. La pensée ne peut achever cet éternel retour aux choses, dont la nécessité a commencé avec son propre avènement; la philosophie est l'asymptote du concret; elle est née d'un premier grand écart, écart qui permet la vue, écart qui nous a mis à bonne distance pour accommoder sur un monde où les choses se montrent *en* se cachant. Au rouet du spectacle tournant, la pensée et le regard, l'aveugle et l'imbécile, leur alliance constitue l'infirmité *ontologique :* la pensée, jamais gratifiée de ce qu'elle désire puisque c'est le Tout, a sa soif sans cesse aiguisée par les prémices de l'unité que pressent la vision; l'œil relance une pensée avide et aveugle, qui demande à la vue, sa sœur Anne : ne vois-tu rien venir? En d'autres termes la pensée

est astreinte à puiser au spectacle les moyens de son dire. Les mots qui disent originalement le rapport des choses offert à la vue, l'agencement des choses, cette première syntaxe (du) visible est donc, transportée de toujours dans la parole comme la *syntaxe* même de celle-ci et sa propre étoffe, l'incontournable *figure* qui donne à notre pensée sa configuration, configuration ordonnée à son très profond désir de dire ce qui est : toute parole est *figurée*, parabole; tout logos est *topologie*. Or le désir secret de la parole est de dire l'être sans figure, de tenter de s'arracher à la figure, comme si la figure était le voile dans lequel l'être se cache pour se donner à voir ! Le monde, la pensée voudrait le dire en *vérité* en atteignant « derrière » sa visibilité *ce* dont le visible est la manifestation. Or la pensée est parole; et y a-t-il quoi que ce soit dans le langage qui ne vienne pas du monde, qui ne recueille le primordial signe des choses? Tout mot ne dit-il pas, par son *sens premier*, un moment ou un mouvement du monde, un fragment du spectacle? La pensée scrute et veut rejoindre le sens du monde à partir d'une puissance sémantique qui doit tout au monde, car il est le premier sémaphore. Ainsi la pensée est-elle, par ses yeux, frappés d'une lumière qui l'aveugle, vouée à une visibilité qui ne cesse de la décevoir.

Le monde se fait voir à la pensée en lui donnant comme *langage* les moyens de le voir, et cependant le langage ne cesse, à partir du désir foncier qui l'anime, de parler comme s'il occupait un point de vue hors du monde, comme s'il provenait d'ailleurs, comme s'il n'était pas dans son essence et sa texture, un premier et fondamental *transport* du visible à la pensée, une originelle *méta-phore*, et ainsi seulement pouvoir de nomination. La tâche de la pensée est donc *impossible*. Le cercle de la méta-phore, espace de la pensée, est tel que, transport du sensible au sens et retour du sens au sensible, il n'est pas possible de déterminer une origine, un sens premier, un sens de la rotation. C'est pourquoi le style de Merleau-Ponty est, essentiellement, *métaphorique*. En d'autres termes, le langage est une symbolique qui renvoie au symbole du monde dont il provient; ainsi, tout est symbole, mais *de quoi?* Or, si c'est le corps, comme « corps-

propre », qui est l'originelle insertion de notre *humanité* dans le sensible et son indépassable appartenance à *ce* monde; s'il est ce par quoi et pour quoi il y a un monde [1], s'il est le lieu où tout — c'est-à-dire l'indivision qui va se diviser en côté du monde et côté de la pensée — apparaît ensemble en symboles, co-naît [2] en symbole; s'il est ce point [3] par où nous sommes irrémédiablement pris dans le visible et voués au visible en sorte qu'il n'y aura jamais pour notre pensée que symbole, en sorte que notre pensée dans son effort pour s'exhausser dans le dire de l'être emprunte tout à sa situation mondaine, alors la philosophie de Merleau-Ponty paraît être l'effort de repasser au compte d'un tel *corps*, d'une telle situation ontologique incarnée, tout ce que la métaphysique tendait à comptabiliser au profit d'un « esprit » désincarné ou d'une nécessité matérielle. L'homme rentre ici en lui-même; il regagne sa peau. Le style, c'est le corps [4]. Il réapprivoise la contingence; il n'est plus joué par un dieu — par lui-même déifié. « Il n'est même pas exclu en principe que l'humanité, comme une phrase qui n'arrive pas à s'achever, échoue en cours de route » (p. 304).

* * *

Comment l'*anthropologie* de Merleau-Ponty trouve dans le structuralisme et singulièrement dans l'œuvre de Levi-Strauss l'auxiliaire d'une recherche qui tend à déterminer d'une manière à la fois rigoureuse et compréhensive le statut de cette immanence du sens dans la contingence, qui est

1. « Il faut bien pourtant que mon corps soit engrené lui-même sur le monde visible; son pouvoir, il le tient justement de ce qu'il a une place *d'où* il voit. C'est donc une chose, mais une chose où je réside (... etc.) » (p. 210). Le langage *est* ce pouvoir, il n'y a pas *plus* au niveau où le *corps parle* qu'aux autres niveaux. D'où viendrait le plus?

2. Expression de Claudel, on s'en souvient, que Merleau-Ponty reprend volontiers.

3. « Cher point du monde ».

4. « La parole n'est pas un moyen au service d'une fin extérieure, elle a en elle-même sa règle d'emploi, sa morale, sa vue du monde, comme un geste quelquefois porte toute la vérité d'un homme » (p. 96, *ibidem*).

celui du signe [1]; avec quelle tranquillité le philosophe prend la distance convenable à l'égard du marxisme considéré comme « classique », et quelle reconnaissance nous pouvons avoir pour une pensée qui nous a aidé et nous aide à soutenir le regard de la Méduse « Dialectique », autant de questions parmi d'autres en ce livre trop riche, que nous regrettons de ne pas avoir la place de tenter d'évoquer.

MICHEL DEGUY

1. Il semble que Merleau-Ponty trouve dans l'*Anthropologie structurale* de LEVI-STRAUSS le concept d'une réalité spirituelle qui puisse jouer un rôle de cause, maniable donc par la science, sans avoir le statut d'un deus-ex-machina; le concept d'un Esprit qui ne soit ni pure liberté ni pure loi d'immanence, d'un Esprit qui serait peu à peu reconnaissable *pour nous* (les anthropologues) comme esprit, mais qui serait nécessité *pour eux* (les hommes des Sociétés de l'Ethnographie). Merleau-Ponty écrit en commentant la pensée de Levi-Strauss : « Ainsi apparaît au fond des systèmes sociaux une infrastructure formelle, on est tenté de dire une pensée inconsciente, une anticipation de l'esprit humain, comme si notre science était déjà faite dans les choses et comme si l'ordre humain de la culture était un second ordre naturel dominé par d'autres invariants. » (*Signes*, p. 149.)

HISTOIRES TRAGIQUES

Entre 1559 et 1580, un diligent érudit, Pierre Boaistuau, sieur de Launay, et un polygraphe zélé, François de Belleforest, tournent en français les deux cent quatorze nouvelles ou *Histoires Tragiques*, qu'a composées un allègre humaniste italien, Matteo Bandello (1485-1561), évêque d'Agen et client de Marguerite d'Angoulême. Ils publient les fruits de leurs soins dans d'élégants petits volumes qui obtiennent un succès sans pareil :

« C'est, écrit le conteur Jacques Yver, une honte, entre les filles bien nourries et entre ces mieux appris courtisans, de les ignorer. »

La ferveur avec laquelle muguets et muguettes s'intéressent pour les anecdotes « extraites des œuvres italiennes de Bandel » enflamme de dépit les écrivains français. Ils prétendent que ces adaptations, si habiles soient-elles, les discréditent auprès des savants étrangers. On les accuse de ne vivre « que d'emprunts, couvant les œufs pondus par les autres et se contentant bien d'aller mendier la mercerie d'autrui pour la rapetasser et en faire après quelque montre à leur nation » (*Yver*). Rivalisant donc avec Mgr d'Agen, dont ils désapprouvent l'art nonchalant, le langage impropre, la rapidité excessive, ils s'efforcent de composer des récits émouvants, qu'ils puissent insérer entre les mailles d'une tradition française, des récits où paraissent de beaux traits d'intempérance amoureuse. Tour à tour sont mis en lumière : *Le Printemps* de Jacques Yver (Paris, 1572), les *Nouvelles Histoires tant Tragiques que Comiques* de Vérité Habanc (Paris, 1585), les *Nouvelles Histoires Tragiques* de Bénigne Poissenot (Paris, 1586).

Si Jacques Yver (1520 ?-1571 ?), robin niortais qui devint

maire de sa ville natale, retient parfois encore l'attention des biographes, Vérité Habanc « gentilhomme saintongeois » n'arrive point à vaincre leur indifférence. Quant à Bénigne Poissenot, né vers 1558 aux environs de Langres, on a quelque peine à suivre le déroulement de son existence de basochien errant et de régent famélique.

Les œuvres d'Yver n'ont pas trop souffert de l'injure du temps. Celles de Habanc et de Poissenot ont, en revanche, failli disparaître sans laisser de traces. Il n'en subsiste plus aujourd'hui qu'un ou deux exemplaires, d'une valeur considérable, livres compacts au format très réduit que les mondains, jadis, devaient aisément loger dans leur escarcelle ou dans leur aumônière.

Tout en subissant parfois, malgré qu'ils en aient, l'influence de Bandello, praticien sagace, Yver, Habanc, Poissenot se distinguent de lui en se réputant, d'une part, les disciples des maîtres français qui les ont précédés et en respectant, d'autre part, avec rigueur, plusieurs conventions littéraires que j'expliquerai tout à l'heure.

Ils se rappellent que l'auteur de la 98e des *Cent Nouvelles Nouvelles*, amplifiant une fable édifiante utilisée par Mathieu-Nicolas de Clamenges, narre l'aventure de la déplorable Eluinde qui, persécutée par des parents tyranniques, suit l'adolescent qu'elle chérit, se réfugie avec lui dans une auberge isolée, apprend qu'il a succombé sous les coups de quatre paysans en rut, amuse quelques instants leur luxure sans en pâtir et se tranche la gorge pour sauvegarder son honneur virginal. Ils louent l'auteur de la 47e des *Cent Nouvelles Nouvelles* d'avoir relaté avec une grâce un peu sèche les circonstances de la vengeance qu'un parlementaire dauphinois tire de son inconstante épouse : il la juche sur une mule enragée de soif et celle-ci la précipite incontinent dans les flots du Rhône. Ils n'ignorent pas que Marguerite d'Angoulême, retraitant le même sujet, y introduit une variante pour en atténuer la brutalité :

« Un beau jour du mois de mai, alla cueillir en son jardin une salade de telles herbes que, sitôt que sa femme en eût mangé, ne véquit pas vingt-quatre heures (*Heptaméron XXXVI*). »

Au reste, ils considèrent Marguerite d'Angoulême comme leur institutrice. S'ils se gardent, baroques enthousiastes, d'imiter la sobriété de son écriture babillarde, ils prennent soin de choisir des thèmes de récits analogues à ceux qui emportent d'ordinaire son adhésion. Gens de médiocre apparat, ils l'envient d'avoir occupé une haute situation sociale qui lui permettait d'interroger avec autorité les témoins, voire les acteurs, des pires forfaits et des plus équitables châtiments : Bernage de Sivray, sauveur d'une dame allemande que son mari contraint à vivre avec le squelette de son amant (*Heptaméron XXXII*), Lorenzino de Médicis, assassin désolé du duc Alexandre (*Heptaméron XII*), les Amboise, dépositaires du secret d'une mère incestueuse qui ne parvient pas à empêcher les multiples et désastreuses conséquences d'une faiblesse presque involontaire (*Heptaméron XXX*).

Comme Marguerite d'Angoulême, Yver, Habanc et Poissenot se flattent de n'aimer que le vrai et de haïr la fiction. L'un propose à ses lecteurs les souvenirs d'un voyage sur les bords du Rhin (*Yver*), l'autre rapporte les récits que lui firent, à Aix, « un homme vénérable » et, à Montpellier, « le premier chirurgien de la ville » (*Poissenot*), le troisième se vante d'avoir pu accéder aux archives d'un haut lignage vénitien (*Habanc*). Mais ils ne laissent pas de se prévaloir du droit qu'ont les écrivains de s'abandonner aux caprices de leur imagination et parent d'ornements compliqués à plaisir la simple matière authentique qu'ils façonnent.

Ils n'ont de goût que pour les femmes altières. Ils constatent que leur barbarie naturelle éclate lorsque l'on traverse leurs projets. Ils les montrent poursuivant un combat sans merci contre elles-mêmes et contre leurs proches. Ils en font des héroïnes tragiques, sœurs des créatures extrêmes qu'engendra le génie véhément de Sénèque. Comme ces dernières, habiles à l'emploi des figures passionnées, elles se morigènent en termes exaltés, dès qu'elles balancent à risquer un acte décisif. Elles accablent d'invectives et de sarcasmes les adversaires qu'elles oppriment ou suppriment.

La fille d'un conseiller au parlement d'Aix, sur le point de recevoir dans son lit un roturier d'agréable allure : le clerc

de son père, adresse aux gardiennes de la décence cette invocation :

« Saintes lois, protectrices de mon honneur, éveillez-vous et regardez le mal qui vous pend à l'oreille ! Ne permettez que je succombe et que je laisse flétrir le bouton épanouissant, la rose vermeille et les fleurs écloses qui, jusques ici, m'ont fait marcher la tête levée entre les filles les plus illustres et honnêtes de cette ville ! Que plutôt on me broie, on me massacre, on me réduise en cendres que je faille à conserver ce chapelet et cette couronne qui, si bien, embellissent et ornent mon chef ! » (*Poissenot IV*)

Florance, jeune patricienne de Venise, après avoir précipité, du haut d'un balcon, dans un *rio*, son compère Horatio, coupable de compromettre par sa seule présence la sécurité d'un malotru, d'un violoniste auquel elle prodigue ses faveurs, le maudit en ces termes :

« Va, chien marin, voir si Proserpine aura affaire de toi, car Florance te hait autant qu'autre vivant : aussi as-tu été le premier qui m'as voulu priver de mon aise et qui voulais usurper le droit de mon loyal ami ! » (*Habanc V*)

Stupéfiée par un vin narcotique, Fleurie, demoiselle de la bourgeoisie mayençaise, a subi, sans en avoir conscience, les assauts d'un jeune fondé de pouvoir, Ponifre, qui lui a ravi sa virginité. Elle se résout à se détruire, mais, auparavant, elle exècre ce corps passif qui cause sa ruine :

« Voici, voici l'heure, mon âme, que vous aurez vengeance de ce méchant corps, donnant certain témoignage qu'avec lui mon chaste esprit n'a point été violé, ains s'est gardé pur et net jusques au bout. Mais toi, méchant corps, pour avoir été si traître à ton seigneur, tu mourras. » (*Yver II*)

Ceux qui prennent à cœur de gourmander ces fanatiques, quoiqu'ils ordonnent leurs reproches sur un rythme grandiose, n'usent pas des ressources d'un vocabulaire aussi relevé. Le conseiller au parlement d'Aix, dont la fille n'a pas craint de s'encanailler, charge « deux de ses métayers, rudes vilains qui avaient autrefois porté les armes », d'abîmer dans l'au-delà le clerc prévaricateur, auteur de son ennui. Ils lui tirent « une balle ramée en la tête », puis confient son cadavre, lesté « d'une pierre au col », à la Durance. La fille,

cependant, qui sent tressaillir dans son sein la preuve de sa faute, pense mitiger son angoisse à force de doctes plaintes :

« Las, petit enfançon, qui es dedans mon ventre, je crains qu'il ne me soit force de t'abandonner et me montrer envers toi plus cruelle que ne serait le tigre ou le léopard envers ses petits. »

Convoquée par son père, elle essuie les sarcasmes d'une outrageuse semonce :

« Hé bien, madame la putain, vous fera-t-il point mal de votre ruffian qui sert maintenant de pâture aux poissons de la rivière de Durance ? Qui eût usé de droit envers vous, on vous devait accoupler avec lui pour faire le saut périlleux quant et quant, afin que l'humidité et froidure de l'eau eût refroidi ces ribaudes chaleurs desquelles vous vous êtes montrée être plus qu'embrasée. »

Et la veuve éplorée d'essayer de se consoler derechef en ressassant des adages empruntés à ses lectures romanesques :

« Je le pourrai bien nommer, si c'est un fils, Tristan, comme les romans rapportent que le fils du roi Méliadus fut nommé, à cause de la tristesse de sa mère, lorsqu'elle l'enfanta. » (*Poissenot IV*)

On a remarqué combien le lexique du père diffère de celui de la fille, quoique tous deux, rhéteurs experts, sachent expédier une période nombreuse. Les auteurs d'*Histoires Tragiques* se plaisent à ces faciles effets d'opposition. Laissant leurs héros pérorer avec une virtuosité pathétique, ils adoptent, pour décrire les ébats amoureux de ces derniers, un ton badin, grivois, que colorent, çà et là, des dictons populaires. Parlant du clerc qui s'est enhardi jusqu'à défloror l'enfant de son patron, Poissenot hasarde un jeu de mots d'une surprenante vulgarité ;

« Monsieur le clerc visita si souvent le parvis de sa dame que ses coups ne furent semblables au passage de la couleuvre par-dessus la pierre et à la voie du navire tranchant les ondes marines sans que trace aucune apparaisse de son passage. Il avait appris au service de son maître à grossoyer les minutes et à mettre en parchemin les écritures ; il apprit aussi à grossoyer les filles, et bâtit si bien sur le devant de son amoureuse que le ventre lui enfla. » (*Poissenot IV*)

Le même Poissenot, récitant comment une honorable famille calviniste de Montpellier est infectée d'un mal vergogneux par la faute d'une servante licencieuse, non seulement s'égaie de cet injuste mécompte, mais en profite pour railler les mômeries de l'ascétisme huguenot :

« Une chambrière, du nombre de celles qui, pour avoir les talons courts, tombent plutôt sur leur cul que sur leur face... gagna Ma Dame, savoir est : la maladie de Naples, que nous appelons en bon français : la vérole. Si ce fut en allant au prêche, aux prières, ou bien en dansant — contre leurs statuts synodaux — ou en pis faisant, nous ne nous donnons la peine de le savoir ; seulement t'avertissons qu'elle ne fut seule engrenée, ains qu'elle en empoivra des pauvres innocents qui s'en fussent bien passés. » (*Poissenot V*)

Quand les personnages des *Histoires Tragiques* en viennent à s'accorder mutuellement le don de merci, les scrupules qu'ils surmontent, les contenances qu'ils adoptent, les jouissances qu'ils éprouvent, sont communiqués au lecteur, grâce aux artifices d'une écriture sinueuse, avec un luxe de détails dont la minutie parfois surprend.

Florance, la Vénitienne, que son nom prédestine à devenir l'émule de la romaine Flora « laquelle a été la plus éhontée putain qui ait été depuis elle » court, la chair humide, « les bras tendus, droit à son ami » le violoniste, dont elle a discerné, à certains signes, l'éminente capacité. Elle ressent bientôt des plaisirs dont la vivacité passe de loin son attente :

« Sachez donc, mesdamoiselles qui de tels déduits avez connaissance, qu'onc Florance ne s'était trouvée à de telles noces où l'on dansât si dru, mais enfin, las de leur trop long travail, se levèrent comme s'éveillant d'un profond sommeil. Ce ne furent après que baisers et petites mignardises qui se firent entre ces deux amants. » (*Habanc V*)

Pour inexperte qu'elle soit, la fille du conseiller au parlement d'Aix, lorsqu'elle parvient à réduire au silence les protestations de sa chasteté, comprend vite qu'une passivité gourmande sert les intérêts des femmes. Elle s'ouvre largement pour accueillir le clerc de son père :

« Bien qu'elle semblât à demi contrainte, si est-ce que,

tombant à la renverse, elle le reçut avec autant d'aise et contentement, tenant les yeux à demi fermés, qu'il en recevait de son côté ; et se trouvèrent si bien, tous deux, de ce premier coup, qu'ils firent jusques à terme, le tableau étant bon. » (*Poissenot IV*)

Mais lorsque les émancipées des *Histoires Tragiques* tentent de persister dans cet état d'incomparable quiétude ou de le recouvrer, elles suscitent contre elles l'animosité de la fortune. La jeune héritière de la famille huguenote de Montpellier, qu'infecte peu à peu le contact d'une servante lubrique, dont j'ai transcrit précédemment le mouvant portrait, avait accoutumé de savourer les caresses d'un jeune homme de sa caste, « pigeonnant et folâtrant » avec lui. Contaminée, elle essaie de lui dissimuler l'infamie de son état. Elle se soumet, à son insu, aux rigueurs d'une cure héroïque. Faisant courir le bruit qu'elle s'est retirée dans un domaine rustique, elle confie son sort à la science d'un chirurgien. Celui-ci, chaque jour, l'expose toute nue à l'ardeur d'un feu violent. Ainsi dilate-t-il les pores de sa peau. Puis il l'enduit d'onguent mercuriel et la masse. Devinant qu'on lui cache les effets d'un fâcheux accident, l'amant, ennemi de son propre repos, pénètre inopinément dans la salle haute où s'est confinée son amie malade :

« Il monta, sans parler à personne, les degrés pas à pas ; et, passant de chambre en chambre comme celui qui savait l'aître de la maison, il arriva, en preneur de taupes et ne menant point plus de bruit que s'il eût eu les pieds de laine, en la chambre où la désolée pucelle gisait. Il trouva la porte ouverte, d'autant qu'une chambrière, qu'on avait envoyé quérir quelque chose en bas, de hâte n'avait fait que la tirer après soi sans la fermer entièrement ; et, comme si tout eût été conjuré pour l'heure à l'encontre de cette infortunée fille, il la trouva qu'on la frottait devant le feu. » (*Poissenot V*)

Florance, la Vénitienne, entretient quotidiennement dans ses appartements le joueur de violon dont elle est éprise « sous prétexte d'apprendre à danser ». Mais l'un de ses cousins, s'associant à un soupirant éconduit, emmène l'indigne amant sur la terre ferme. Ce dernier, incité par ses deux compagnons, pénètre « dans un fort taillis ». Il n'en res-

sort que pour aller « sonner aux Enfers » sa propre marche nuptiale. (*Habanc V*)

Fleurie, la Mayençaise, s'accoutume lentement au cauchemar d'avoir été forcée au fort de la stupeur d'une étrange ivresse et de nourrir un enfant dont elle ne connaît point le géniteur. Par malheur, celui-ci, rendu loquace par les fumées d'un vin généreux, avoue son crime. Dès lors Fleurie, pour apaiser son appétit de justice objective, ne rêve qu'échafauds et médite de sacrifier « son corps pour la rançon de sa renommée. » (*Yver II*)

Les preuses des *Histoires Tragiques*, dès qu'elles sont impliquées, par leur propre faute ou par la malveillance du destin, dans une situation inextricable, n'hésitent point à demander à la mort qu'elle les tire d'embarras. Elles perpètrent des attentats soudains contre elles-mêmes et contre les responsables de leur perplexité. La belle huguenote de Montpellier refuse de survivre à la honte d'être découverte. Elle veut imiter le funeste héroïsme de ses ancêtres cathares, résiste aux supplications de ses parents endoloris, et entre en *endura* :

« Quoique on pût ni faire ni dire à l'entour de cette-ci, elle fut immuable et ne voulut donner à son corps aliment ni nourriture, de sorte que, trois jours après, exténuée en partie du travail qu'elle avait pris ne reposant aucunement et ne faisant que se plaindre, gémir et soupirer, elle se trouva si faible et si débile que, ne pouvant plus porter le faix de tant d'ennuis, son âme, indignée de sortir de sa prison devant son terme, s'en alla trouver le nocher Charon pour, passant le fleuve, aller tenir compagnie aux autres ombres infernales. » (*Poissenot V*)

Florance, la Vénitienne, épouse l'un des deux assassins de son amant, le violoniste. C'est un patricien nommé don Fiaco. Elle participe, avec une allégresse feinte, aux fêtes de ses noces « où furent faites mille courses par les jeunes hommes de la ville pour l'amour des dames ». Puis elle ouvre à son époux les portes de sa chambre dans laquelle elle a naguère épuisé toutes les ressources de sa chair :

« Mais ce n'étaient point noces voluptueuses, ains funéreuses, pour l'infortuné Fiaco ; lequel, après avoir bien clos

tous les huis de sa chambre, se coula entre les bras de son épouse ; mais il y fut reçu plus rudement qu'il n'espérait, car elle lui planta un poignard, qu'elle tenait caché sous les draps, dans le milieu de son cœur, et, non satisfaite de sa mort, se leva, et, lui ouvrant l'estomac, arracha ce noble cœur auquel elle avait été empreinte si au vif. Elle montra une cruauté qui n'avait jamais été entendue d'homme vivant, car elle troncit entre ses dents le cœur de ce misérable amant. Et disait : Reçois, ami, le sacrifice que je te présente de celui qui m'a privé de ta présence, et prends garde à la vengeance que j'exerce contre ce malheureux à ton occasion, afin qu'étant par devers toi, tu ne sois si ingrat de me méconnaître, car il ne me chaut de personne, pourvu que cela te soit agréable. » (*Habanc V*)

Fleurie, la Mayençaise, ne pouvant tolérer d'être par deux fois la victime, directe, puis indirecte, d'un excès de boisson, achève de châtier son corps « par la chose même » dont il a « forfait ». Elle place sur un feu d'enfer un chaudron plein de vin :

« Adonc d'une constance forcenée et quasi-furieuse prit le vaisseau où le vin bouillonnait, lequel elle avala tout plein jusques à la dernière goutte, sans s'émouvoir de rien pour l'extrême douleur, jusqu'à ce que les intestins, rôtis par cette demesurée ardeur, se rétrécirent et dérompirent de telle violence qu'il fallut que la mort vînt en hâte mettre paix entre eux, chassant la belle âme de son pénible corps pour la mettre en gloire et félicité éternelle. » (*Yver II*)

L'Europe, où délirent les déments des *Histoires Tragiques*, se recommande par la variété de ses charmes. Yver, Habanc, Poissenot en définissent quelques-uns : tranquillité des petits états germaniques dont les princes « se portent si bien qu'ils ferment la porte à toute ambition » (*Yver II*) ; délicatesse des Provençaux qui, fiers de leurs usages particuliers, refusent qu'on les range parmi les Français, ces truands de mauvais aloi (*Poissenot IV*) ; allégresse des Languedociens dont on peut s'étonner qu'ils se laissent séduire par les doctrines les plus austères : catharisme et calvinisme (*Poissenot V*) ; somptuosité de Venise dont les habitants excellent à organiser des soupers et des « mascarades » (*Habanc V*).

Tous les peuples européens conspirent, au total, à entourer les amants tragiques d'un décor somptueux. Quelle que soit la classe dont ces forcenés sont issus, ils savent entretenir avec les Muses un commerce constant. Ils touchent, non sans prestesse, divers instruments de musique. Ils accompagnent, à l'occasion, du son d'un luth leurs indiscrètes requêtes. Ils tournent des vers baroques, témoin ce sonnet où l'auteur, simple clerc d'un conseiller au parlement d'Aix, illustre de nouvelles trouvailles le thème traditionnel de l'alambic d'amour :

Amour pour embellir vos beautés inhumaines
Chez moi passe son temps à distiller de l'eau
Du creux de ma poitrine il en fait un fourneau
Et brûle pour charbon tout le sang de mes veines
Pour les simples il prend mes ennuis et mes peines
Qu'au lieu d'un alambic il fait dans mon cerveau
Résoudre et puis couler par le double tuyau
De mes yeux convertis en deux vives fontaines
Hélas si vos beautés d'un tel fard s'embellissent
Comment puis-je espérer que vos rigueurs finissent
Et que puisse tarir le ruisseau de mes pleurs ?
Car afin que soyez de jour en jour plus belle
Vous tâcherez d'avoir une source éternelle
De cette eau qu'Amour fait du suc de mes malheurs

(*Poissenot IV*).

J'ajoute que les désespérés des *Histoires Tragiques* vivent tous dans un cosmos merveilleux. Ils aiment en déchiffrer les correspondances. Ils en interprètent les présages. Ils révèrent les philosophes occultes et leur demandent de lier par des chaînes magiques les créatures trop chastes qui se dérobent à leurs invitations. Ponifre, poursuivant de ses vaines assiduités Fleurie, la Mayençaise, avant de se résoudre à lui administrer un breuvage somnifère, a recours aux bons offices d'un sorcier. Celui-ci « remâchant comme un vieux singe quelques mots épouvantables et disposant certains points en la poudre avec une verge » évoque « un fantôme auquel, par sa nécromance, il avait entièrement fait prendre

la forme de Fleurie ». Ponifre, tout d'abord, se délecte de lustrer du regard des appas dévêtus dont il osait à peine imaginer la perfection. Mais, au terme fixé « ce beau corps s'évanouit entre les embrassements de son amoureux, ne plus ne moins qu'une bouffie d'eau qui se crève au souffle du vent » (*Yver II*). De tous ces prestiges, il ne reste bientôt plus qu'un naïf, pâmé sur le sol spongieux d'un cimetière que domine une éminence où bée un antre méphitique.

Ayant, comme tous les humanistes de la fin du XVI^e^ siècle, le sens de la relativité des catégories géographiques, les auteurs d'*Histoires Tragiques* savent que l'Europe, où se jouent les drames étranges dont ils proposent à leurs lecteurs le sommaire enjolivé, n'est qu'une petite portion du vaste univers. A l'orient, la limitent les pays slaves où quelques païens attardés célèbrent encore leurs mystères. Florance, la Vénitienne, s'étant souillée de deux meurtres, s'attache à déjouer les recherches de son père, don Antonio, qui projette de « la faire brûler toute vive à la vue de tout le peuple de Venise ». Elle revêt, par précaution, un habit masculin :

« Elle gagna la Moscovie où elle trouva un ermite païen à qui elle découvrit son sexe : lui, qui était jeune, la retint pour sa garce ; et dit-on qu'elle le sert encore. » (*Habanc V*)

A l'ouest, la mer des Atlantes baigne les côtes européennes. Elle n'oppose plus aux navigateurs un obstacle infranchissable. Mais les téméraires qui s'avisent de la passer risquent d'être capturés par les indigènes des Indes Occidentales et sacrifiés sur l'autel de leurs dieux. Époux secret de l'Allemande Mélinde, le comte de La Mirande fait, en présence de sa bien-aimée miraculeusement retrouvée, l'expérience de leur férocité :

« Le prêtre de leur loi lui trancha incontinent la tête et puis lui arracha le cœur et le présenta devant l'Idole, avec une oraison pour la rendre secourable à leur roi. » (*Habanc VI*)

Yver, Habanc, Poissenot ne reprochent jamais à leurs personnages d'enfreindre les préceptes les plus vénérables de la loi chrétienne. Ils semblent, au contraire, les louer d'assouvir leurs criminelles concupiscences. Ils les admirent de ne pas prendre en considération l'insoluble dialectique du

bien et du mal. Ils ne doutent pas de leur salut et semblent estimer que, s'il est un paradis, celui-ci ne saurait admettre que des violents de leur espèce. Aux femmes, que transportent et la volonté de puissance et l'envie d'enrichir l'art d'aimer de nouvelles figures, ils ne prêchent pas la continence, mais la prudence. Que, pour mieux achever leurs desseins, elles adoptent l'apparence de l'humilité :

« Rassasiez vos appétits désordonnés modestement. » (*Habanc VIII*)

Qu'elles se gardent de s'acoquiner avec des amants vulgaires : la populace clabaude. Qu'elles choisissent pour partenaire « quelque honnête homme, et non pas quelque gros lourdaud ou mécanique ». Ainsi éviteront-elles d'être « vitupérées » par les bigots.

Il n'est pas surprenant que ces derniers aient poursuivi de leur haine le genre profane des *Histoires Tragiques*. Ces Aristarque mouillés d'eau bénite voient en elles des machines sataniques, inventées tout exprès pour corrompre les jeunes gens et les adolescentes en leur révélant le plaisir démoniaque que l'on peut prendre à se railler des règles ordinaires de la morale et à commettre par forfanterie des péchés réservés : « concubinages, défloremens, adultères, assassinats ». A quoi Yver, Habanc, Poissenot répondent que leur vocation exige que soient « représentées au vif et exprimées comme en un tableau ainsi qu'elles se sont passées » les aventures délictueuses des personnes exceptionnelles dont ils sont les poètes et les historiographes. A un monde « sorti hors de page », il convient d'offrir une somme de sagesse adulte, moderne, passionnée, allégée de toute référence abusive aux maximes infantiles que renferment « les livres anciens d'inusité langage » (*Poissenot, prologue et pièces liminaires*).

Nées d'un louable souci de rivaliser avec l'Italien Matteo Bandello, les *Histoires Tragiques*, dont je viens d'étudier la morphologie, prétendent perfectionner un genre littéraire déjà cultivé par les auteurs des *Cent Nouvelles Nouvelles* et par Marguerite d'Angoulême. Narrations de faits présumés authentiques, elles relatent les gestes étranges de créatures humaines intransigeantes que la luxure et l'orgueil de la vie engagent à s'insurger contre elles-mêmes et contre autrui.

Elles comprennent des monologues et des diatribes dont la magnificence contraste avec le style bas et facétieux de certaines scènes érotiques. Elles introduisent dans la littérature française du XVI^e siècle une esthétique ambiguë de la lasciveté féroce. Elles peignent les inquiétantes délices d'une Europe galante que bornent, à l'occident, un continent indien tout ruisselant de sang sacrificiel, à l'est, la steppe et la forêt mystiques des Slaves. Préparant par mégarde l'avènement d'une surhumanité non chrétienne, elles offrent avec les romans et les contes noirs du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle des ressemblances incontestables. A croire qu'en France un capiteux mélange de pompe oratoire, de gauloiserie, d'horreur et d'immoralité a toujours délecté les âmes libertines.

ALBERT-MARIE SCHMIDT

EXPÉRIENCES JUIVES

La publication, à quelques mois d'intervalle, d'ouvrages rédigés par trois des écrivains les plus classiques du judaïsme français contemporain, constitue un événement prodigieusement instructif[1]. Malgré leur différence de structure, puisqu'il s'agit tantôt d'une biographie, tantôt d'un recueil de poèmes, tantôt d'une gerbe d'essais, les trois livres sont entrenoués par un seul et même esprit, celui-là même que Nietzsche énonçait lorsque, demandant ce que l'Europe doit aux Juifs, il répondait : « La majesté terrifiante des exigences absolues de l'éthique ». C'est, en effet, le souffle de l'absolu, mais d'un absolu de vérité, de justice, de foi, qui traverse ces livres, témoignages de l'effroyable siècle qui a mené des Pogroms tsaristes à l'*Exodus* et de l'Affaire Dreyfus à Auschwitz.

Pourtant, les trois auteurs, Jules Isaac, André Spire, Edmond Fleg, n'ont point éprouvé leur judaïsme de la même manière. Ils peuvent même, à certains égards, être considérés comme les représentants typiques de trois aventures opposées de l'homme juif moderne. Une infrastructure de forte culture occidentale et d'intellectualisme de gauche leur est commune : ils sont, au début de leur carrière, tous les trois, des Juifs « assimilés », presque ignorants du judaïsme, indifférents à ses valeurs. Une ultérieure découverte du judaïsme leur est commune également, et elle déclenche en eux une mutation de la personne. Mais la nature de cette

1. Jules Isaac : *Expériences de ma vie, I : Péguy*, Calmann-Lévy, 1959. — André Spire : *Poèmes Juifs*, Édition définitive, Albin-Michel (collection « Présences du Judaïsme »), 1959. — Edmond Fleg : *Vers le Monde qui Vient*, Albin-Michel (collection « Présences du Judaïsme »), 1960.

découverte, son moment historique, son intensité, varient de l'un à l'autre, et c'est ce qui fait la remarquable diversité de leurs expériences.

Des trois écrivains, le plus *normalement* juif est Edmond Fleg. Ce n'est pas qu'il n'y ait eu chez lui des perplexités et des crises. Mais les répercussions s'en sont emboîtées les unes dans les autres, se sont surajoutées en surface et en densité, de telle sorte qu'à quelque moment que l'on saisisse les perspectives de sa vie spirituelle, elles apparaissent géométriquement coordonnées, progressives, harmonieuses. Le dernier livre d'Edmond Fleg, *Vers le Monde qui vient*, permet d'embrasser comme du haut d'une tour le vaste panorama dont elle est l'organique sommet. Voici, dans une première partie (*Pourquoi je suis Juif*, texte rédigé en 1927) le terreau dont se nourrit la découverte juive réalisée par Fleg au début du siècle : une foi religieuse, imprégnée de la tradition biblique et talmudique, mais soucieuse de rester ouverte. L'universel l'emporte, dans ce judaïsme de Fleg, sur le particulier ; le pluralisme généreux et fertile en fidélités diverses, sur l'exclusivisme. La culture juive et la culture française, à titre d'exemple, y sont entrelacées sans problèmes, parce que Fleg n'aperçoit en toutes deux que la même substance humaine. Puis, dans une seconde partie (*Ma Terre d'Israël*, 1933), le paysage fondamental est complété par celui de la Terre d'Israël. Le sionisme en marche, que Fleg découvre dans ses risques et dans ses grandeurs, se surajoute désormais à la présence spirituelle des origines. Enfin, dans une troisième et une quatrième partie (*Nous de l'Espérance*, *Retour au Futur*, textes postérieurs à 1945), voici la frondaison frémissante des rares arbres qui sont restés debout sous la tourmente de la catastrophe du judaïsme européen, mais dont la rutilante verdure, reconquise sur le sang et la mort, confère au paysage une nouvelle et ardente couronne. Edmond Fleg a perdu ses deux fils dans l'orage et il porte, dans sa blessure, celle des six millions de Juifs qui ont péri en même temps que ses fils. Au petit-fils qui ne naîtra jamais, puis à celui de la Promesse, il dédie des pages d'une souveraine beauté, rédigées en 1949 et en 1953, et dans lesquelles il extrait, du fond de la douleur,

l'invincible Espérance. Mais comme porté par l'élan, le livre d'Edmond Fleg avance plus loin, plus haut. Aux pages anciennes se surajoutent des pages toutes récentes, écrites hier : elles orientent *vers le monde qui vient*, ce monde qui vient vers les hommes dans la mesure où, eux, vont vers lui, et qui commence de s'accomplir dès lors qu'on en espère l'accomplissement. *Messianisme* juif, accepté par Edmond Fleg dès ses premières intuitions, mais auquel il donne maintenant l'intensité dramatique d'un tout dernier acte, avant que le rideau, le rideau de l'absolu, enfin, ne se *lève*.

Ce messianisme juif, eschatologique chez Fleg et tendu vers les ultimes promesses, André Spire l'a pris sur lui, autrefois, comme le lourd joug du devoir quotidien. De même que les prophètes bibliques partageaient leur message entre la vision de l'avenir et la tâche actuelle, ainsi Fleg et Spire divergent, en un même prophétisme, par la portée du regard. Celui de Fleg est horizontal ; celui de Spire, vertical. C'est qu'en effet la vocation juive de Spire n'est pas organique, comme celle de Fleg : elle a été vulcanique et s'est réalisée en un seul coup, décisif et définitif.

On sait à quels chocs (l'Affaire Dreyfus, la lecture de Zangwill, la nouvelle des pogroms de Russie) André Spire devait cette expérience. On sait aussi que cette anguleuse métamorphose d'un Juif parisien — qui avait tenté comme tant d'autres « de chasser sa brave vieille âme juive » — en Juif *avec un grand J*, agressif, abrupt, sioniste, militant, irréductible, effaroucha Charles Péguy, conseillé par des amis juifs dont « la bonne éducation » exigeait *de ne pas se faire remarquer*. Dans la Préface de 1959, André Spire raconte toute cette histoire d'avant-hier comme si elle était d'aujourd'hui, de demain. On sent à l'âpreté des accents, à la conviction passionnée de l'écriture, que, si c'était à refaire, il le referait encore. Et cette prise sur soi, par le poète, du destin qui fut le sien, cimente les poèmes réunis dans cette édition définitive et leur assure l'unité d'inspiration. Si l'on me demandait en quoi les *Poèmes juifs* d'André Spire sont juifs, je dirais : par leur vouloir-être juifs. Car les vers les plus neutres de ce recueil, ceux dans lesquels l'observateur méticuleux ne trouvera nulle trace d'une source

livresque juive, d'un vocabulaire juif, d'un climat juif, sont comme électrisés par une volonté tendue vers l'être-juif. Avec André Spire, le poète juif exprime autre chose qu'une émotion lyrique puisée à même la Bible ou la tradition juive, autre chose qu'un humanisme inspiré par les valeurs morales juives, : un sursaut de conscience, à partir duquel l'optique du monde est définitivement modifiée, un prophétisme social de justice et de révolte.

Discontinue comme celle d'André Spire, la vocation juive de Jules Isaac a ceci de particulier qu'à l'inverse de ce qui s'est passé chez Spire, elle s'est éveillée très tard, au sommet d'une vie d'humanisme laïc et de probité scientifique, qui paraissait déjà « accomplie », lorsqu'elle fut soudain ébranlée par l'événement d'Auschwitz : la femme et la fille de Jules Isaac furent tuées par les Allemands *simplement parce qu'elles s'appelaient Isaac*. Jules Isaac a depuis entrepris ses recherches sur les origines de l'antisémitisme et les responsabilités chrétiennes dans le mouvement historique qui, du thème théologique du peuple juif déicide, a mené à Auschwitz, — recherches qui renouvellent de fond en comble nos connaissances dans ce domaine et qui ont renouvelé aussi la vie spirituelle de Jules Isaac en l'implantant consciemment dans le judaïsme. L'admirable livre dans lequel Jules Isaac relate la première tranche de sa vie (de 1877 à 1902) rend compte de sa récente métamorphose, puisque l'auteur note que la véritable dimension de l'antisémitisme ne lui était pas apparue autrefois, lors de l'Affaire Dreyfus, par ignorance de certaines réalités historiques, mais également à cause du fait même qu'il était Juif et, par réaction d'honnêteté, en garde contre soi-même, contre tout réflexe de solidarité juive. Le socialisme suffisait alors à Jules Isaac, et, surtout, ce qui lui suffisait, c'était la présence, à ses côtés, de Péguy.

C'est d'ailleurs Charles Péguy qui occupe la place centrale dans ce livre où l'autobiographie n'est qu'une occasion de mettre en relief la manière dont Jules Isaac fut l'un des *compagnons de Péguy*. L'histoire de Péguy est singulièrement accrue par ce livre qui modifie, rectifie, restitue la légende sur bien des points en l'éclairant par la vérité simple

mais irrécusable du témoignage vécu. L'unité de la pensée de Péguy durant ses années normaliennes et socialistes, le sens de sa rupture avec Lucien Herr et les socialistes de la rue d'Ulm, apparaissent plus nettement établis, et les combats matériels et spirituels livrés par Péguy sont racontés avec une émotion, un art, mais surtout avec un souci éthique qui nous ramène, en fin de compte, à méditer, en fermant ce livre dont on attend avec impatience la suite, autant sur Jules Isaac que sur Péguy lui-même. Car il y a dans la fidélité d'Isaac à Péguy bien autre chose qu'un attachement sentimental. En ligne droite, Jules Isaac prolonge le message de Péguy et lutte pour son maintien à travers les tumultes concrets de l'histoire. « On ne dispose pas de soi contre la vérité », avait dit Péguy en rompant avec le socialisme disciplinaire défini par le congrès de 1899. Un demi-siècle plus tard, Jules Isaac commente : « Un tel débat, qui n'en mesure la gravité, qui n'aperçoit la valeur de l'enjeu, aujourd'hui surtout où, de recul en recul, nous nous battons le dos au mur pour sauver le peu qui nous reste des libertés les plus chères, des droits les plus sacrés de la personne humaine, le peu qui reste en nous — en notre temps — du goût et de l'amour et du respect de la vérité » (p. 209). La lumière qui traverse ce livre de bout en bout ne serait-elle pas l'émanation du *sérieux* avec lequel Jules Isaac envisage son devoir éthique ? Sérieux qui tient, certes, à son tempérament personnel, à sa vocation universitaire, mais, en dernier ressort aussi, à sa condition juive. Sa fidélité même à Péguy n'est-elle pas celle des Juifs dont Péguy a dit qu'il les a trouvés « toujours solides au poste, affectueux, solides, d'un attachement, d'un dévouement, d'une pitié inébranlable, d'une fidélité à toute épreuve, d'une amitié réellement mystique, d'un attachement, d'une fidélité inébranlable à la mystique de l'amitié ». Ce n'est pas un hasard si l'aventure spirituelle de nos trois auteurs juifs est liée (sous des aspects conformes à la différence de leurs caractères) à Péguy, qui publie dans les *Cahiers de la Quinzaine* le premier volume d'*Écoute Israël*, d'Edmond Fleg, le premier recueil aussi de vers d'André Spire (*Et vous riez*) et dont Jules Isaac a été et reste le compagnon fidèle. La vocation juive est,

sans doute, la seule qui refuse obstinément de se laisser dévier de son essence éthique : que l'on soif juif religieusement, socialement ou existentiellement, on est voué à l'acte bon, juste, vrai.

Ce n'est pas un hasard non plus si les héros du roman d'André Schwarz-Bart forment la Communauté des Justes et non celle des Saints. La sainteté juive est sans doute la seule qui soit indéchirablement identifiable avec la justice. Jules Isaac, André Spire, Edmond Fleg, eux aussi, font partie de ce « bataillon des justes » que Charles Péguy voyait marchant éternellement devant le « bataillon des saints ».

ANDRÉ NEHER

LE BON THÉATRE REND HEUREUX

Les comédiens sont pareils aux pilotes de ligne de l'époque héroïque, celle de *Courrier Sud* : la représentation a lieu et le courrier part, quoi qu'il arrive. On joue même si on est malade comme un chien ou triste comme la mort, on décolle même si le temps est bouché et le second moteur quinteux. Les acteurs et les pilotes poussent la conscience professionnelle jusqu'à voler et jouer, même si les lettres qu'ils transportent n'ont aucun intérêt, le texte qu'ils portent aucune valeur. Mais il arrive que l'absence totale de texte soit un bonheur : quand on n'a rien à prendre, on *reprend*. Le mois dernier était plein de reprises. J'ai manqué celle de *Britannicus* interprété par Robert Hirsch. Ce sera pour plus tard. Racine, la Comédie-Française sont comme l'Église : ils ont le temps. J'ai eu tout de même de beaux moments. Dans l'ordre chronologique, j'ai entendu quelques acteurs vraiment charmants ou admirables. Ils n'étaient pas tous professionnels. André Breton n'est pas très connu comme interprète. Raymond Gêrôme est un metteur en scène renommé, mais il me semble que peu de spectateurs et de critiques ont remarqué sa façon de jouer la *Voleuse de Londres*, de Georges Neveux. Édith Piaf — je pense qu'on en a entendu parler, n'est-ce pas? Et puis l'*Annonce faite à Marie*, que Pierre Franck a reprise de noble lutte aux patronages, à la guimauve, à la Comédie-Française, à la force d'inertie, aux situations acquises, aux Enfants de Marie, à la bouillie pour les anges, qu'il a reprise pour nous la donner, et avec elle la plus belle Violaine et la plus belle Mara que nous ayons jamais vues : Danièle Delorme et Loleh Bellon.

Et pourquoi parler d'André Breton interprète aux lecteurs de la N.R.F., me dit Dominique Aury de sa voix douce, puisque somme toute vous étiez le seul spectateur de la représentation en question? Le mois dernier, je m'étais laissé intimider, j'avais renoncé à parler de l'*acteur* André Breton. Mais à la réflexion, je crois que j'avais eu tort, parce que la leçon que me donnait le poète est d'intérêt général. Il faut la transmettre. Essayons.

Breton trouve injuste le silence dans lequel est tombé la pièce d'Oscar Panizza, *Le Concile d'Amour*, que Jean Bréjoux a traduite et Jean-Jacques Pauvert éditée. Panizza fut envoyé en prison pour avoir publié cette pièce en 1895. Les juges bavarois ne badinaient pas avec les blasphémateurs. Panizza sortit de prison pour entrer presque aussitôt à l'asile de fous. Il y écrivit jusqu'à sa mort, en 1921.

Oui, j'avais reçu la pièce. Non, je ne l'avais pas lue. Pas encore. Eh bien, Breton allait aussitôt me convaincre que j'avais eu tort. Il étendit la main, prit le livre, nous demanda avec son habituelle courtoisie de souffrir qu'il nous en lise une scène. Et il lut.

Il lut quelques scènes, puis sa voix s'anima, se réchauffa, il venait d'aborder le grand dialogue du Diable avec Dieu le Père, Marie et Jésus. « *Sous les décombres que Panizza amoncelle*, écrit André Breton dans sa préface, *persiste à croître une plante dont nous nous assurons que la racine est saine et qui n'est autre que la sympathie. Cette sympathie, en quoi réside le profond ressort humain de la pièce, se fixe irrésistiblement sur la Diable.* » Et par la puissance de la *sympathie*, en effet, Breton cessa de lire, et commença de jouer.

C'est un jeu sur les mots un peu exténué que de parler du pauvre Diable, mais André Breton lui restituait toute sa vigueur. A travers le texte de Panizza, il rendait sensibles à la fois la pitié, la révolte et la douleur de l'esprit garotté dans le vieux nœud gordien de la métaphysique : si le Mal est la création de Dieu, comment pourrait-on en vouloir au Mal d'être ce qu'il est, puisque en étant le Mal il accomplit seulement la volonté de Dieu? Par la voix de Breton interprétant Panizza, l'ironie et le désespoir, la dérision et la noblesse se faisaient jour, un jour éclatant,

et « *les souverains que nous nous sommes donnés* » étaient sommés à comparaître. La farce anticléricale de Panizza redevenait ce que son apparence immédiate cache : un cri de révolte métaphysique.

Écoutant Breton dire ce texte d'un étranger, il me revenait en oreille sa voix récitant ses propres poèmes, et celles d'autres écrivains que j'ai pu entendre tour à tour lire à haute voix ce qu'ils ont écrit, puis lire les œuvres d'autrui. Nul doute que Breton ne soit très supérieur comme acteur improvisé lisant la pièce de Panizza à ce qu'il est, dans quelques disques, d'ailleurs passionnants, comme interprète de lui-même. De même, j'ai toujours été un peu gêné par le je ne sais quoi d'apprêté, d'un peu trop solennel, et comme guindé, qui apparaissait dès que Paul Éluard lisait ses vers. Mais j'ai rarement entendu dire Baudelaire avec l'éclat sourd, la majesté fluide, la douleur sereine qu'y apportait (ou qu'y retrouvait) Éluard. Aragon est un peu déclamatoire et « Comédie-Française » quand il enregistre ou lit ses poèmes, mais quand il saisit dans sa bibliothèque Henry Bataille ou les *Poésies de A.O. Barnabooth, La Chambre blanche* ni Valery Larbaud n'ont été souvent si bien, si intelligemment, si fidèlement servis.

Ce décalage entre la timidité, la gêne (la gaucherie parfois) du poète interprète de soi et l'aisance, la maîtrise fréquente du poète interprète d'autrui, de ce qu'il admire, me semble éclairer une erreur assez répandue. Les critiques en effet ne conçoivent pas de plus grand éloge d'un acteur que celui qui consiste à dire que Monsieur ou Madame Untel ne « jouent » pas le personnage de X, mais *sont* le personnage. Mais le théâtre serait un art sans surprise et sans ressource profonde, si les grands comédiens *étaient* vraiment leurs personnages. Le vrai paradoxe du comédien n'est pas, comme le croyait naïvement Diderot, de pouvoir être froid et réchauffer les autres (Diderot ignorait les ressources de *dédoublement* de l'esprit humain, il croyait que c'est tout l'un ou tout l'autre, qu'on est sincère et ému, ou bien insincère et froid...). Ce n'est pas non plus d'être à la fois ému et d'émouvoir jusqu'aux entrailles, et de surveiller en même temps du coin de l'œil le projecteur, pour

être sûr de se trouver dans le faisceau et de bien accrocher la lumière. Le vrai paradoxe du comédien c'est d'être en réalité ce prodigue qui joue Harpagon à faire froid dans le dos, cette tendre amoureuse qui joue à la perfection les coquettes glacées. Le vrai paradoxe du comédien, ce n'est pas d'être le personnage, c'est de le devenir, c'est de tirer de soi (et de chaque spectateur) ce qu'on ne savait pas contenir. Il est aussi absurde et naïf de croire que les grandes interprétations sont données par des acteurs qui « étaient » le personnage, que de concevoir que l'électricité puisse passer s'il n'y a pas un pôle négatif et un pôle positif, que d'imaginer que les plus belles amours naissent entre des êtres qui se ressemblaient. Il faut au contraire qu'il y ait du *jeu* entre ce qu'est réellement un être, et le personnage qu'on lui demande de mimer, pour qu'on puisse dire qu'il joue, pour que le jeu dramatique s'accomplisse, et que la représentation soit autre chose qu'une simple lecture à haute voix. C'est la trop grande coïncidence entre le lecteur et le poème qui rend, la plupart du temps, relativement décevant l'interprétation des poètes par eux-mêmes. C'est au contraire la marge, la distance, le merveilleux décalage entre la personnalité du grand comédien et les personnages qu'on le charge d'incarner, qui créent le miracle des représentations inoubliables. Bien entendu, faut-il du moins que l'acteur ait une personnalité, qu'il soit *quelqu'un :* mais il n'est pas nécessaire que ce quelqu'un soit précisément le quelqu'un du rôle. On a presque envie de dire : au contraire.

C'est cette *non-distanciation* qui rend si fascinant, si gênant et si bizarre le spectacle d'Édith Piaf chantant à l'Olympia. Je suis entré l'autre soir un peu avant son tour de chant, au promenoir du music-hall, et je suis sorti, après sa dernière chanson, plein de perplexité et d'admiration. Il est évident que s'il y a un spectacle total, c'est bien Édith Piaf qui nous le donne : elle est à la fois l'auteur et l'acteur, la personne et le personnage, l'histoire vraie et le cri qu'elle fait pousser à la victime, la plaie et le couteau. Elle appartient, comme Billie Holiday chantant *I'v got a right to sing the blues*, à cette race d'interprètes qui démolit souverainement toutes les hypothèses (justes, je crois)

que je viens d'esquisser sur les rapports de l'acteur avec son travail. Sa voix d'alcool et de nuit, d'ongles et de plaisir sur la peau, elle l'a toujours eue, c'est ce qui lui était *donné*. Mais ce qu'elle a construit, créé, c'est ce personnage violent comme un fait divers, cette petite bonne femme blême et rusée, saignante et maligne, qui travaille dans le vif du sujet comme le pélican travaille dans la tripe, qui entre sur le plateau en tenant ses entrailles à la main, qui marche ou crève, mais chante toujours, qui vit ses chansons, chante sa vie, et demande seulement aux paroliers de rimer vaguement les phrases toutes crues qu'elle leur souffle. Le plus fort tirage des journaux intimes du soir de Paris, Édith Piaf est à la fois sa propre héroïne et son propre chroniqueur. Malgré les apparences elle n'interprète personne, qu'elle même : « *Je ne regrette rien* » n'est peut-être pas une chanson admirable, mais c'est, avec Édith Piaf, une confidence à bout portant. « *Balayés les amours — avec leurs trémolos — balayés pour toujours — je repars à zéro* », ce n'est plus une rengaine : c'est un bulletin de santé. « *Quand un homme vient vers moi — Je vais toujours vers lui* », ce n'est pas un refrain, c'est une proclamation. Édith Piaf en est arrivée à ce point de sa carrière et de son destin où le spectateur naïf ne parvient plus à distinguer la vérité de sa légende de la légende de sa vérité. « *Si l'homme*, comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty dans *Signes* (et j'ajouterais volontiers à la phrase du philosophe : « Si l'acteur... »), *si l'homme est l'être qui ne se contente pas de coïncider avec soi, comme une chose, mais qui se représente à lui-même, se voit, s'imagine, se donne de lui-même, des symboles, rigoureux et fantastiques* », on en vient à se demander si Piaf est encore un être humain, si elle n'est pas devenue son propre symbole.

La Voleuse de Londres, en revanche, est une pièce où il y a de la marge, du jeu, des allées et venues de reflets entre les miroirs. Graham Greene classe ses livres en deux catégories : *romans* et *divertissements*. Si Georges Neveux suivait cet exemple, il placerait *Plainte contre Inconnu* ou le *Voyage de Thésée* dans la catégorie *pièces*, et la *Voleuse de Londres* dans la catégorie *divertissements*. C'est une songerie enjouée et spirituelle sur de vieux thèmes féeriques et populaires,

un Londres de Daniel de Foe rerêvé par Charlie Chaplin et Bert Brecht, une Voleuse qui tient de Moll Flanders, de Musidora en souris d'hôtel dans les vieux cinéromans à pellicule sépia des temps glorieux du cinéma muet, et de la Fiancée d'Arsène Lupin. C'est dénué de toute prétention, mais absolument pas d'un charme malicieux, au second degré de l'allusion et au premier degré de l'ironie.

Marie Bell est une de ces Reines qui auraient pu se contenter de régner sans gouverner, de régner sur Phèdre et Bérénice, sur le XVII^e siècle et la Monarchie Absolue de la tragédie. Mais elle a décidé un jour de régner *et* gouverner. Le risque que courent tous les gouvernements c'est d'être renversés. C'est un risque auquel ne consentent pas aisément les monarques. Marie Bell le court avec une audace royale et élégante. Elle monte Jean Genet et Georges Neveux au boulevard. C'est bien.

Quand elle entre en scène, au premier tableau de la *Voleuse de Londres*, où le préfet de police de 1760 attend une misérable jeune créature des rues prête à satisfaire ses caprices de vieux marcheur blasé et un peu détraqué (Jean Tissier dans ce rôle est merveilleux d'esprit), j'avoue que j'ai été un peu étonné. Je ne sais plus quel tragédien protestait un jour : « C'est la première fois que je n'entre pas par le fond ». Il est clair que Marie Bell est quelqu'un qui, par destination et prédestination, entre par le fond, comme le soleil, la fille de Minos et de Pasiphaé et le général de Gaulle. Les prémisses de la *Voleuse* font attendre un petit corps d'orvet malin, une pauvre petite chose dévorée de misère, d'ambition et de ruse — et voilà que surgit cette Haute Dame, cette espèce de grande lionne aux babines amères, cette superbe Princesse que nous avons vu parfois condescendre à devenir chercheuse d'or ou patronne de bordel, mais jamais consentir à d'autres malheurs que les douleurs sacrées et fabuleuses, qui sont autant de diadèmes que des blessures.

Eh bien, passé cette première surprise, je dois convenir que Marie Bell m'a bien fait plaisir dans cette voleuse. Elle est fine et vive, légère et moqueuse, et cette Personne Sacrée peut être tout à fait charmante quand elle le veut.

On pourrait lui reprocher de n'avoir pas tout à fait suffisamment exprimé certaines nuances sentimentales de la pièce, une émotion à fleur de peau qui devrait toucher, quand la Voleuse s'attache à emprisonner son insaisissable amant, et souffre de n'y pas parvenir. On sent bien que Marie Bell peut décider de séduire comme n'importe quelle jolie femme du commun, et y parvenir; qu'elle peut accepter de s'encanailler; qu'elle a toutes les ressources de vivacité et de raillerie d'une petite bourgeoise ordinaire; mais que son orgueil de Reine se cabre inconsciemment à l'idée qu'elle puisse ressentir du *chagrin :* Phèdre saigne, mais n'a pas de vague à l'âme, Bérénice gémit mais ne pleurniche pas, la Garde meurt mais ne se rend pas. On ne peut pas tout avoir : Marie Bell est une voleuse pleine d'étincelles et d'intelligence, et c'est bien plaisant.

Il y a autour d'elle un plateau qui tourne sur lui-même comme un roué de l'époque tourne sur ses talons rouges après une saillie, des décors d'un goût exquis de Jacques Dupont, une musique narquoise et facile, d'excellents comédiens, et un metteur en scène spirituel, qui est aussi son partenaire. Et quel partenaire ! Raymond Gérôme joue le rôle de Beltram comme il a visiblement été écrit : en demi-textes et demi-clins d'yeux, en souplesse et en grâce. On rêve de revoir Raymond Gérôme, que nous ne connaissions que comme acteur tragique, dans les comédies de Wilde et dans Giraudoux. C'est un jeune premier moqueur, tout en nuances et en gaieté du corps, pétillant sans pétulance, vif sans agitation, et de l'esprit dans chaque geste, chaque intonation. Un plaisir, et rare.

Plus rare encore : un miracle. Les critiques sont revenus du Théâtre de l'Œuvre où Pierre Franck reprenait l'*Annonce faite à Marie* comme les paralytiques qui marchent reviennent de Lourdes. « *C'est bien un double miracle dont j'ai été le témoin* » dit Max Favalelli. « *Le miracle théâtral s'accomplit* » écrit B. Poirot-Delpech. *La Croix* elle-même, quoique l'Église soit traditionnellement circonspecte devant les prétendus miracles, prononce le mot, elle aussi. On pressent sourdement que la plupart des spectateurs professionnels se rendaient ce soir-là au théâtre comme un soldat s'en

va-t-en guerre : par devoir, plus que dans l'enthousiasme.

A vrai dire, serait-ce diminuer le grand mérite de Pierre Franck et de ses interprètes que de se demander si le vrai miracle n'était pas ailleurs? Le miracle, ce n'est peut-être pas que l'*Annonce faite à Marie* apparaisse aujourd'hui comme un spectacle sublime. Le miracle (mais un miracle du Démon, et de son enfer pavé de bonnes intentions), c'est que l'*Annonce* ait pu nous apparaître, au théâtre, comme une œuvre boursouflée, ennuyeuse, rhétorique, solennelle, empêtrée. Le miracle, c'est que Paul Claudel lui-même ait pu déclarer un jour à Jean Amrouche : « *Cette pièce me donne plutôt de la souffrance que de l'irritation, parce que je l'ai vu jouée d'une manière tellement abominable, non seulement en France, mais dans d'autres pays, que je participe au martyre de Violaine... Il est certain que cette pièce m'a un peu fatigué, et elle est fatiguée elle-même* ».

Aussi étais-je bien heureux, en me rendant rue de Clichy, de la merveilleuse liberté que me laissent les triumvirs de la N.R.F. (Est-ce que deux hommes et une dame, ça peut faire des triumvirs? Admettons.) Marcel Arland m'a fait prêter, amicalement embusqué derrière ses lunettes, le serment d'Aristarque. Je ne me souviens plus du mot à mot de son discours, mais le sens était à peu près que je m'engageais à dire toute la vérité (ou du moins tout ce que j'apercevais de la vérité), rien que la vérité (ou du moins rien que ce qui me semblerait vrai en mon âme et conscience), que je n'aurais égard ni aux foudres des forts, ni aux gémissements des faibles, que je ferais abstraction de toutes les passions, sauf celle de la bonne littérature, du bon théâtre et de la bonne poésie, que je n'aurais ni indulgences coupables, ni sévérités injustes, que je me souviendrais toujours qu'en succédant ici à Jacques Copeau, Paul Léautaud, Jacques Lemarchand et autres, je devais assumer tous les devoirs de la rigueur, et aucun des droits de la complaisance. Marcel Arland avait beau rire dans la barbe qu'il ne possède pas, j'avais le sentiment d'un grand moment, qu'il manquait seulement un drapeau, un grand drapeau blanc à filets rouges et noirs, frappé du sigle N.R.F., devant lequel je me serais agenouillé, dont j'aurais baisé le pan, en levant la

main droite. J'ai bafouillé « Je le jure ». Malgré le bafouillis, le cœur y était. En retour, on m'a assuré que j'étais libre comme l'air du mois, libre de dire bien ou mal (mais de préférence bien) le bien et le mal que je penserais des spectacles, libre de parler de ce qui me plaît et de ne pas parler de ce qui m'ennuie, libre de parler de théâtre et même de n'en pas parler. Et Marcel Arland m'a offert un schweppes, boisson qui garde l'esprit clair.

Je savourais cette liberté en montant la rue de Clichy, me disant qu'après tout si le spectacle ne me plaisait pas beaucoup, il serait toujours temps de parler de *Britannicus* (ce sera pour bientôt), de la pluie, des œuvres complètes de Claudel, du beau temps, de la nouvelle traduction du théâtre de Christopher Fry, de la fermeture provisoire du pont des Arts, de la reprise des *Nègres*, que sais-je. Paris compte au moins dix bons sujets de chronique. J'avais dans cette *Annonce* des intérêts trop vifs pour souffrir d'en parler sans plaisir. Parlons-en donc.

Les grandes œuvres sont pareilles à la chambre magique des contes de fées : on ne peut jamais les ouvrir avec une seule clef, il en faut au moins sept. Claudel lui-même s'y reprenait à plusieurs fois pour ouvrir ses chambres intérieures. On a l'impression que chaque version de l'*Annonce*, de la Violaine de 1892 au dernier texte, pour la scène, est dans l'ensemble plus belle, mieux construite, plus parfaite que la précédente, mais laisse tout de même échapper chaque fois un peu des richesses que l'esquisse précédente avait capturées. Le personnage de Mara est plus complexe, plus grand dans l'*Annonce* que dans la *Jeune Fille Violaine*, mais est-ce que Violaine n'a pas perdu un peu de sa simplicité, de son évidence paysanne? Est-ce que Anne Vercors n'est pas un peu plus pontifiant, prédicateur et moins « Tête d'Or » en 1938 qu'en 1892 ?

Telle que Claudel a voulu qu'on la joue, l'*Annonce faite à Marie* est une pièce si complexe dans sa pureté, si variée de ressources, qu'on pourrait la raconter de cinq ou six façons, toutes fausses et exactes. C'est un fait divers rural, une histoire d'Atrides de la glèbe, qui se disputent une terre,

des champs et des intérêts. C'est une histoire de haine et une histoire d'amour, deux sœurs tirant à hue et à dia un homme jusqu'à ce que la plus sainte renonce. C'est un concerto pour voix parlées, où s'opposent les thèmes de l'amour terrestre et de l'amour divin. C'est le dialogue de Marthe et de Marie. C'est une chronique patriotique et médiévale. Etc., etc.

Au fond, Claudel, comme Aragon, comme Breton, comme tout ce qui est l'honneur de la parole depuis toujours, n'a jamais eu qu'un seul sujet et qu'un seul thème, et c'est l'amour. Il n'a jamais eu de respect que pour une force, et c'est la force de l'amour. Et comme, quelques jours auparavant, écoutant André Breton se faire l'avocat du diable, ce qui m'était évident c'est qu'il était surtout l'avocat de l'amour, de l'amour humilié, malheureux, maladroit, de même, écoutant l'autre soir Claudel se faire l'avocat de Dieu, mais embrasser dans la même pitié souveraine la servante du Seigneur qu'il reconnaît, et la rebelle qui le défiait, Violaine la blanche et Mara la noire, ce qui m'était évident, c'est que l'*Annonce faite à Marie*, avant d'être un drame théologico-mystique, est un chant d'amour, de tous ces visages uniques et différents de l'amour dont parlait Coventry Patmore. Et c'est l'immense mérite de la mise en scène de Pierre Franck que d'être une mise en scène à l'oreille fine. Le dispositif scénique est simple et beau, les attitudes et les mouvements d'ensemble sont justes, les éclairages sont efficaces, et même la musique assez banale (qui est ce qu'il y a de moins évident dans le spectacle) est à sa place. Mais le « miracle » du travail de Pierre Franck est surtout d'avoir prêté l'oreille à la basse continue du texte, à la mélodie essentielle que la polyphonie lyrique semble dissimuler si on est un peu dur d'oreille. Germaine Delbat et André Oumansky sont excellents. Michel Etcheverry est un Anne Vercors digne et sobre, dont l'intelligence et la sensibilité exacte nous font *avaler* sans nous en apercevoir les pires tirades un peu prêchi-prêcha que contient le rôle, les grands discours assommants sur la terre qui, elle, ne ment pas, nos ancêtres les Mérovingiens et les beautés de la grande propriété foncière. Et dans la scène

du départ d'Anne Vercors, dans le geste dont à son retour il embrasse ses deux enfants ennemies et fraternellement misérables, il a une grandeur sans emphase qui touche. Mais le miracle premier de cette histoire d'un miracle, c'est l'accord vraiment *inouï* de deux comédiennes qui n'ont jamais été plus grandes qu'ici : Danièle Delorme dans Violaine, Loleh Bellon dans Mara.

Nous avons ici l'illustration éclatante de ce que j'avançais tout à l'heure, sur l'écart qui doit exister, dans une distribution, entre les *personnes* et les *personnages*. A première vue, Loleh Bellon a un lourd et beau passé de victime qui la prédispose plutôt, dans l'imagination du public, à être Violaine que Mara. Elle a été la reine martyrisée de Marie Stuart, la Natacha humiliée et offensée de Dostoïevski, la Sarah insultée et écrasée d'*Ivanov*, le souffre-douleur de Marie Bell - Madame Irma dans le *Balcon* de Genet. Danièle Delorme, au contraire est ce petit corps habité d'une âme âpre et acide, et de nerfs ultra-sensibles, coquette ou révoltée, ce petit fauve doré et douloureux, cabré et pitoyable, puissant et fragile, qu'on a vu merveilleux dans Ibsen ou Anouilh, Pirandello et même les comédies du boulevard — mais qui semble aux antipodes du renoncement, de l'effacement de soi — de ce que les chrétiens nomment la sainteté.

L'idée maîtresse de Pierre Franck, c'est d'avoir demandé à Danièle Delorme d'être Violaine, à Loleh Bellon d'être Mara. Et soudain il y a sur la scène de l'Œuvre cette petite chouette chevêche, ravissante et blonde, qu'on a clouée sur le portail d'une grange, qui se vide sous nos yeux de son sang, qui se débat un peu, perd ses plumes légères, se raidit, et renonce peu à peu. Danièle Delorme a eu des trouvailles d'abord déconcertantes, et auxquelles elle donne la force de l'évidence, comme ce dernier cri de révolte, cette querelle de petites filles qui se rallume au moment de son départ pour la léproserie du Géyn, ce dernier coup de griffes des sœurs qui se chamaillèrent à jouer avant de se déchirer à mourir : « *Je te donne mes robes, Mara, et toutes mes affaires!* » Grâce à Danièle Delorme, Violaine descend de son vitrail, de ce cadre doré d'image pieuse où tant d'interprètes l'emprison-

nèrent, pour devenir un être humain, une pauvre petite fille malheureuse et pantelante.

Les deux comédiennes sont simplement sublimes dans la grande scène du troisième acte, lorsque Mara arrache de toute la force de son amour maternel le miracle que l'humilité de Violaine lui interdisait même de rêver. Je n'avais jamais vu jouer Mara jusqu'à présent que comme un personnage de vieille fille acariâtre et hargneuse, devant laquelle le spectateur se disait sourdement : « C'est bien fait, tant pis pour elle, elle n'a que ce qu'elle mérite ! » Or c'est un sentiment absolument étranger à Claudel. Loleh Bellon est belle comme une nuit pure de gel en décembre, en face de Danièle Delorme belle comme ce matin de juin où apparaît la fiancée de Jacquin Uri à travers les branches en fleurs. Elle n'est pas la méchanceté, le ressentiment, une créature ingrate : elle est seulement l'amour impétueux et maladroit, aveugle et déchiré. Elle a cette superbe générosité des entrailles qui submerge les chétives catégories de la « morale », du Bien et du Mal au sens manichéen des mots. Dans la scène du miracle elle a des audaces prodigieuses, comme ce balancement de femme en gésine, cette oscillation sauvage de sorcière qui met au monde le miracle qu'on lui refuse, l'arrache de ses entrailles comme elle s'est arrachée du ventre sa petite fille.

La blonde et la brune, la nuit et le midi : Claudel a voulu cette opposition. Mais il a voulu aussi que les deux filles fussent sœurs, du même sang, d'une seule race. Et Danièle Delorme et Loleh Bellon ne sont pas moins admirables au dernier acte que dans la scène du miracle. Dans le cri désespéré de Mara, Loleh Bellon a mis toute la pitié du monde, toute la tendresse de Claudel le Père pour ses deux petites filles : « *Violaine ! c'est elle seule qu'il aime ! C'est elle seule qu'ils aimaient tous !* » Et lorsque Danièle Delorme, à bout de souffle, à bout de vie, murmure : « *Et Mara, elle m'aime ! Elle seule, c'est elle seule qui a cru en moi* », nous sentons se résoudre un des plus purs accords de l'histoire du théâtre — et de l'histoire des représentations de l'œuvre de Claudel.

CLAUDE ROY

NOTES

BLAISE CENDRARS

Il ne fut Frédéric Sauser-Hall guère plus de vingt ans. Son pseudonyme, inventé dès le *Transsibérien*, ressemblait à un nom de personnage de roman. Cendrars fit de Blaise Cendrars son personnage, s'y enfonça, l'exagéra, l'affichait, en eut le snobisme. Masque-évasion, comme les voyages. Il a toujours fui, agacé ou craignant la suite? Une enfance errante lui avait servi d'éducation. Poète du monde entier de naissance. A quinze ans, consigné dans sa chambre, il passe par la fenêtre; de Neuchâtel, un autre serait allé à Évian, lui se réfugia dans les gares, il n'osait pas en sortir, il habitait les trains. A Berlin, un bijoutier de grand chemin, Rogovine (même sonorité que *Moravagine*), le ramasse, il se retrouve à Kharbine, l'aventure commençait, ou continuait. Il devint un grand voyageur, par plaisir et par métier. Un destin ressemble toujours à une idée; on crée ce que l'on pense, la fatalité vient de là; il est donc bien vrai que nous sommes responsables de « ce qui nous arrive ». Il avait le culte, la curiosité, la hantise du Raté. Ses grands héros, Suter, Galmot, Dan Yack... tous des gens en marge, au-dessus ou au-dessous de leur ambition, survoltés et dépassés. Il y a une gémellité Cendrars-Simenon; à cause des pères. Un père qui a échoué pèse lourd. Il attire et fait peur. Cendrars a toujours vécu sur la corde, à la limite, à la frontière de la chute : un raté qui a réussi. Il en portait les marques, souvent provocant et excessif, comptant beaucoup sur le miracle pour rattraper le trapèze. Ce qui l'a sauvé? En fin de compte, une grande ténacité ouvrière chez cette espèce d'aristocrate.

Débarquant de New York dans le Montparnasse de 1912, il avait sous la main, dans sa poche, le poème manuscrit des *Pâques* et le lut à Apollinaire qui écrira *Alcools*. Leur cama-

raderie s'arrêta à la guerre. Cendrars en sortit ressuscité. A l'aube des Braque et des Modigliani, il fit le Voyant. Puis, abandonnant les Assis à leurs chaises, se précipitait sur le cinéma. C'était une nouvelle écriture poétique, et, à la manière de Rimbaud, il désirait cette conquête qui lui paraissait totale, la Fortune. Il la posséda et la perdit plusieurs fois, selon la loi de l'amour.

La chance de Cendrars ce fut la main coupée (27 septembre 1915). Oui, cette main perdue a été son talisman; elle l'a équilibré, tenu, dirigé. Il le savait; il la voyait dans son ciel, en gigantesque planète. Elle était son étoile de marin romantique, il lui parlait, la priait. Il était un mystique toujours en éveil : les Rose-Croix, la sorcellerie du Moyen Age, la métaphysique des Noirs en firent un érudit. D'ailleurs ce mangeur de kilomètres avait la manie de la bibliophilie. Sitôt arrivé dans une ville, il allait s'enfermer à la bibliothèque; juste le temps de faire une découverte. Beaucoup plus pionnier que rat, ayant laissé toutes les indications pour exploiter le filon, il retournait à toute vapeur vers le bistrot du port.

L'originalité de Cendrars : dans notre littérature de professeurs, il a tenu le rôle du vent. Il faisait voler le papier. Ses écrits ressemblaient à des bêtes vivantes, ils en avaient les défauts et le souffle. Son étonnement a toujours été grand d'avoir pu poursuivre une carrière littéraire. *(Écrire est la chose la plus contraire à mon tempérament.)* Il avouait là le secret de son art. Il fut un écrivain à l'américaine en pleine langue française. Un homme d'abord, un écrivain ensuite. Pas un notaire des lettres qui vit pour écrire. John dos Passos ne s'y est pas trompé, qui a consacré un chapitre à « L'Homère du Transsibérien » d'avant 1914. Cendrars avait épousé son époque. Il n'avait pas cherché à savoir si les Temps Nouveaux étaient beaux ou laids, meilleurs ou inférieurs, c'était son temps. Il l'admettait tel qu'il était, voilà son enthousiasme. Admettre, se soumettre, c'est la meilleure façon de prendre. Le monde de la machine naissait, va pour la machine ! Sa vie, on l'a dite hachée, étincelante, désordonnée, haletante; elle était *la* vie. Suivie dans sa sinuosité, détaillée à la loupe, elle ne saurait apparaître différemment; à la fin, il suffit de tout ramasser pour en faire un bouquet.

Pas d'imagination, il n'a fait que raconter soixante-dix ans de biographie. Ne confondons pas imagination et sens du fabuleux. Il possédait tous les tics du lyrisme, jusqu'à la ponctuation. Sa mémoire hyperbolisait volontiers, stylisait. Les ancêtres glorieux, les parents étranges, les Sept Oncles qui n'étaient sans doute que un ou deux, les aventuriers sans exemples, ses propres aventures, hommes et événements, toutes les histoires de Cendrars étaient vraies et elles étaient fausses.

A-t-il apporté un genre littéraire nouveau? C'était un tailleur de brèches. Il a fait un trou qui a permis aux camarades de passer. Ses poèmes qui chantaient la locomotive correspondaient à la naissance du jazz et du cinéma, ainsi tout s'est expliqué. L'analogie est mieux qu'une clef, c'est un passe-partout. Au XVII^e siècle des Cendrars ont peut-être existé. A quoi bon? Nul ne les aurait entendus.

Cendrars est tombé à pieds joints dans son temps et dans son style, il les a accordés à la mesure de son impatiente vigueur. Le succès lui a permis de continuer. C'est une réussite. Il a pu cristalliser dans son œuvre une poussée mémorable. Elle est une part de cette poussée. L'histoire de la littérature l'accueille et lui garantit sa place.

ELISABETH PORQUEROL

*
* *

LA POÉSIE

HENRI PICHETTE : *Odes à Chacun* (Gallimard).

Nul n'est fondé à suspecter la générosité d'Henri Pichette. Il y a peut-être de la grandeur à vouloir donner des œuvres qui soient les « cardiogrammes de l'humanité laborieuse ». Mais, disons-le sans fard, s'il faut aujourd'hui, pour ceindre le laurier, « transformer le monde », « faire fondamentalement de la politique », le critique, lui, n'est juge que de son plaisir. Il est insensible aux intentions. L'abaissement relatif du pouvoir d'achat des classes populaires ne constitue pas pour lui un objet d'étude. C'est le seul bon sens qui lui fait remarquer qu'un recueil de 83 pages, grand format, orné de culs-de-lampe, ne coûte pas moins de 750 anciens francs. Soyons plus précis encore : on m'a *prêté* pour quelques jours un exemplaire des *Odes à chacun*. Sinon, je n'eusse jamais pu lire cette *Ode au laboureur* ni cette *Ode militante à l'ouvrier usinant!* (Qui, de toute évidence, ne me concernent pas.)

Eh bien, ma curiosité n'est pas demeurée sans récompense. J'ai découvert un disciple de Maurice du Plessys et de Raymond de la Tailhède, un rhéteur fermement attaché au rythme noble du vers classique :

Soleil primordial, ouvre tout grand les Portes
Du monde tant rempli d'œuvres de belles sortes...

qui se métamorphose un instant en responsable jociste :

Des Christs ! tels sont les travailleurs de la base
Simples et précieux
Pour qui faire la Paix *est une entière phrase...*

puis se reprend avec aisance :

Les armes de la paix sont armes de justice
Et c'est par elles fort qu'il sied que l'on bâtisse...

J'ai découvert un jeune père plein d'émotion, assez maître de soi pour soigner ses rimes :

Ce cœur tout innocent
Où l'existence loge,
Cet avenir récent
Qui rode son horloge...

un chantre de la Terre (mais l'Ode est un sonnet; il y a comme tromperie sur la marchandise) :

Je fus avoine aux doigts des javeleurs, j'ai bu
A la treille le sang, et, tout à mon début,
Homme le plus enfant qui fut, j'aimai la terre...

un nationaliste modéré (Ode à Charles Péguy, sur la rime de France) :

J'irai par poésie au beau métier de France
Vouloir pour mon destin un rude échantillon
Et, d'un choix lumineux, retiendrai le sillon
De la persévérance...

un socialiste de la Belle Époque :

Tous ! achevons la vie, et pensons à lever
La République Socialiste Universelle...

un contempteur vigoureux des ministres, des banquiers :

Je ne dis pas les rois, les princes désolants,
La Féodalité, ni les grands chambellans,
Non plus ce capital, saint-père, qui consomme
Le matériel humain et sataniquement,
Je dis les gens auxquels le Fils de l'homme...

Enfin j'ai dressé la liste des facilités que doit apprendre à se passer un esprit partisan. Elle est longue.

PIERRE OSTER

JEAN-PIERRE FAYE : *Fleuve renversé* (G.L.M.)

A l'origine des poèmes de Jean-Pierre Faye le lecteur découvre une double hantise : celle du monde des hommes et la hantise du monde original que le poète porte en lui. La première inspire des poèmes violents et tourmentés qui disent le sang, la torture et la mort, ce qui se rompt et se déchire. Leur matière verbale est la plus rugueuse et stridente qui soit, une discordante musique qui refuse les angles arrondis des mots, toute douceur. Faye, ici, a trouvé un langage (vocabulaire et rythmes) qui porte la cruauté des hommes jusqu'aux entrailles des consonnes et voyelles :

Surgi du ciment
giclé de prunelle
âpre grincement
remordu à belles

C'est une des deux *manières* du poète. La seconde, au contraire de celle-ci, est apaisée : pour donner à voir ses rêves et rêveries, son monde intérieur, Faye assemble dans ses vers les mots les mieux faits pour s'entendre et voisiner. Que l'on compare aux précédents :

...la nuit
la certaine, l'attentive
sonore qui s'emplit d'une eau patiente.

Non que leur alliance fût jamais attendue : et tout se passe comme si Faye nous découvrait dans lenteur et douceur le secret de la vigueur même.

Le poète est obsédé par l'*origine* des êtres et des choses : toujours le retient d'une femme l'enfance, d'un fleuve la source. De là que son image favorite soit celle d'un fleuve qu'il remonte ; il lui arrive aussi de descendre un fleuve imaginaire qui va à contre-courant, comme si la mort détenait le mystère de la naissance.

A contre-courant, c'est-à-dire, à *contre-temps :* telle est la volonté qui anime ces poèmes de la vie personnelle. Ils forment avec les premiers un évident contraste et *Fleuve renversé* montre clairement que le poète aujourd'hui, quand il est partagé entre le souci mondain et le souci de soi, la misère des hommes et sa propre énigme, est voué à un double langage.

YVES BERGER

*
* *

LES ESSAIS

GAËTAN PICON : *L'Usage de la Lecture.*

Il semble que Gaëtan Picon n'ait rien changé, une ligne, un mot, à ces études qu'il publia dans diverses revues et qu'il rassemble aujourd'hui sous le titre de *L'Usage de la Lecture;* d'où le caractère émouvant de certaines d'entre elles : il nous est parlé des morts comme s'ils étaient vivants et Picon jamais ne procède à l'analyse d'une œuvre ou ne brosse un portrait d'écrivain qu'il ne résolve la question de savoir si les livres à venir risquent de démentir cette analyse, ce portrait. Hélas ! On lit : « La voix d'Éluard peut demeurer égale à elle-même ou s'approfondir : elle ne changera pas de timbre... L'unité de ce recueil ... nous garantit l'unité de l'œuvre future et enlève quelques-uns de ses risques à l'entreprise toujours hasardeuse de parler d'une œuvre en devenir. » Sur Reverdy : «... Comment ne pas parler de lui au passé ? Mais nous ne pouvons pas le faire : par bonheur, Reverdy est encore des nôtres, continue à écrire... ».

Les études — de Retz à Blanchot — sont précédées d'un long texte inédit où Picon célèbre l'acte de lecture immédiat, « ce mouvement par lequel nous nous abandonnons au livre rencontré », par opposition aux entreprises plus ambitieuses de « la critique totalisante » et de « l'esthétique ». Il voit dans l'acte de lecture « le mouvement de vérité où s'accomplit l'expérience de l'œuvre ». En même temps, il analyse les diverses tendances et tentations de la critique hier et aujourd'hui et explique ce qu'elle est pour lui.

Rien, ici, qui nous laisse à distance — encore que Picon ne justifie pas assez son scepticisme à l'égard des *structures*. Mais enfin qui niera que le critique sérieux « renonce à établir le modèle existentiel du système logique particulier à un auteur » ? Que l'œuvre est une « origine », non pas un « terme », un « événement » et non pas un « reflet » (de l'auteur, de sa vie) ? Picon remarque que la naissance des œuvres n'est pas « la prise de conscience d'une expérience mais la rencontre d'une voix ». C'est cette voix qui doit retenir le critique, une certaine façon de parler, c'est-à-dire un style. L'homme qui se sert du langage est transformé par lui. Non que Gide affabulait ni tout de même qu'il ait douté de sa sincérité : mais nous savons qu'il ne pouvait être sincère, c'est-à-dire lui-même, que *silencieusement*, dans le renoncement au langage. Sitôt qu'il parle, le langage l'entraîne et la vérité de Gide, la seule qui doive nous occuper, n'est plus

sa vérité d'homme, mais celle de sa voix : sa façon particulière d'user des mots.

Ces pétitions de principes, claires, nettes, irréprochables, on s'attend qu'elles donnent aux études leur éclairage et les gouvernent en profondeur autant que d'apparence. Ici, le lecteur, à différents endroits du livre, risque d'être déçu. C'est qu'il y a loin d'une juste idée de la critique à l'application de cette idée. Je ne sais pas un seul critique qui, ayant proclamé l'histoire inutile, n'y vienne à la fin et plutôt prou que peu; qui, ayant pensé, écrit que « l'œuvre est autre chose que l'expression d'une expérience existentielle déterminée », ne tombe à se préoccuper de cette expérience.

Picon a le souci de l'histoire et celui des biographies — j'irai jusqu'à dire des personnalités. Les mots « vie », « vécu », constamment reviennent dans ses études. Rien de plus significatif, à cet égard, que les idées et les arguments qu'il oppose à Blanchot, au terme d'une remarquable étude : «... Blanchot ne se préoccupe ni de ce que veut ou croit l'artiste ni de ce que son œuvre devient pour nous. Il n'a égard ni aux intentions ni aux sentiments du créateur ni aux métamorphoses que subit l'œuvre en devenant objet d'histoire, de culture, de jugement »...

En fait, la manière de Picon est double, selon qu'il accorde plus à l'œuvre ou qu'il s'occupe surtout de l'auteur. Il est frappant de voir que, dans ce dernier cas, il ne pense jamais à citer et que les mots qui reviennent avec le plus de fréquence sous sa plume sont « actuel », « actualité ». Gide, Tolstoï et surtout Sade ou Lawrence d'Arabie lui sont prétextes à dégager une figure plus qu'à nous éclairer sur l'œuvre. Au contraire, à propos d'Ungaretti, de Blanchot, d'Éluard, de Reverdy, il se livre à une analyse minutieuse des textes et s'il se dégage, à la fin, un portrait de ces écrivains, Picon ne l'a pas cherché, c'est malgré lui. Aurions-nous la place, nous donnerions dix citations qui montrent d'évidence que Picon accorde une grande importance aux rapports qui s'établissent entre l'homme dans la vie et l'homme dans l'œuvre. Des écrivains, il retient les formules qui le touchent — et nous éclairent, du même coup, sur sa pente secrète. Par exemple, d'Ungaretti, ce désir « d'élever jusqu'à l'idée et au mythe l'expérience biographique ». *L'Usage de la Lecture* est dans la lignée des études sur Malraux et de *L'Écrivain et son Ombre*.

Avec Picon, nous savons tantôt *pourquoi* les œuvres existent (l'exemple frappant : l'étude consacrée à Sade) et tantôt *comment* elles existent (Malraux, Éluard, Michaux, etc...). Et, bien sûr, ces dernières nous retiennent le plus et le mieux. Picon explique Sade à partir d'une méditation sur l'œuvre qu'il ne justifie jamais par des citations de sorte que les mouvements, progressions et mutations de sa pensée nous sont dérobés. Au contraire, il commente Michaux avec force citations et nous le

jugeons sur pièces en même temps que nous le *prenons à penser*. Dans le premier cas il nous dispense de l'œuvre, il nous donne le sentiment de la vivre dans le second.

Reste ce point qu'il faut peut-être contester : quand Picon écrit que le critique est voué à une tâche ingrate et sans espoir pour cette raison que « le processus créateur (de l'écrivain) ne se laisse pas reconstruire », il ajoute que le critique, ce « philosophe des harmonies préétablies », prête aux œuvres une nature étrangère parce qu'elles « suivent les chemins du hasard » quand il y voit, lui, un *ordre*. Oui. Mais dans les meilleurs des cas, les meilleurs des critiques, la clarté que le commentateur introduit dans une œuvre n'est-elle pas identique à l'obscur d'où elle est sortie à tâtons ? L'ordre ici identique au désordre là ? Ce sont les démarches rationnelles de l'explication qui sont suspectes, non pas, peut-être, cette explication qui, existant par elles, les dépasse. Alors se retrouveraient l'écrivain et cette ombre de l'écrivain : son critique.

L'un des procédés favoris du style de Gaëtan Picon consiste à préposer la négation à l'affirmation : ce n'est pas que... c'est que. De là, chez lui, tant de phrases qui sont de véritables formules, faites pour la mémoire. Elles nomment toujours ce qu'elles rejettent et cette manière leur donne, tout à la fois, complexité et netteté.

YVES BERGER

STÉPHANE LUPASCO. *Les Trois Matières*, essai (Julliard).

Stéphane Lupasco, qui est né en Roumanie, comme Ionesco et Cioran, a soixante ans. Il a derrière lui six volumineux ouvrages, dont deux thèses de doctorat ès-lettres, et dix années passées à la Recherche Scientifique. Avec ce mince volume, il accède enfin à la célébrité.

Ce qui frappe d'abord chez Lupasco, c'est l'énorme labeur fourni pour s'assimiler, non seulement l'Histoire de la Philosophie, ainsi que font tous les philosophes, surtout en France, mais encore l'État Présent de la Science. Ici, rien ne lui est tabou. Il est axiomaticien avec Bourbaki, microphysicien avec Broglie et Oppenheimer, microbiologiste avec Dalcq et l'École de Cambridge. Il aperçoit entre les photons et les électrons un divorce plus intime que l'écart constaté par les savants. Il est prêt à construire une Théorie des Ensembles, dont celle de Cantor ne soit plus qu'un cas particulier. Comme De Brouwer en Hollande, il est capable d'une mathématique schismatique, et très rationnelle. Comme Tarski en Pologne, Mme Destouches-Février en France, Reichenbach en Autriche, il fait jaillir du sol de la microphysique le spectre d'une logistique nouvelle.

Il systématise et donne de l'éclat aux expériences et réflexions trop isolées des embryogénistes contemporains, des physiologistes qui n'en reviennent pas d'avoir enfin à leur disposition de quoi explorer les molécules et les ions de la matière vivante. Volontiers, et à très juste titre, il donnerait des leçons à la folie, et aux aliénistes. Sorte de compteur Geiger de l'effort intellectuel, toute particule nouvelle éclatant en une chambre de Wilson californienne, toute cosmologie géante explosant parmi un groupe de savants russes, lui arrache un cri intelligent ou une note érudite. Dans son livre, nous nous promenons à travers un jardin japonais figurant l'univers, « système de systèmes ». D'ailleurs, il ne lui suffit pas d'entériner, ni même d'illuminer d'une signification nouvelle. Il anticipe. Il parlait d'Anti-matière vingt ans avant les physiciens. Hier encore, un émissaire venu des confins de la Mongolie lui apportait le salut d'un mathématicien soviétique, qui « formalise » l'intuition lupasquienne d'une mathématique du contradictoire. Il reçoit aussi l'hommage de la Surréalité et de l'Absurde. Lupasco aime à rappeler qu'un André Breton trouvait ses démonstrations si lumineuses qu'il s'étonnait de n'y point être parvenu lui-même. Ionesco l'a cité dans un de ses drames méticuleux. Les poètes sollicitent ses avis, l'admettent dans le sein de leurs Comités de Rédaction... Seul manque — pour l'instant, du moins — l'hommage de la philosophie officielle.

On ne peut dire pourtant que le système de Lupasco — ou plutôt sa « systémogénèse », pour employer un terme qu'il a forgé — soit d'une absolue nouveauté. Certes, rien dans la métaphysique d'aujourd'hui, je veux dire rien d'important et de valable, ne lui ressemble. La phénoménologie et l'existentialisme ont trusté les cerveaux des jeunes philosophes français, la pensée anglo-saxonne, prisonnière des Autrichiens Carnap et Wittgenstein, lutte avec le langage, et je dirais même succombe sous le poids de l'ennemi; l'Allemagne ne pense que ses blessures. Ailleurs, on commente les textes d'avant-hier.

Lupasco se dresse parmi nous comme un mégalithe. Et, s'il faut absolument lui trouver des pairs, c'est sans doute aux trente premières années de ce siècle qu'il faudrait plutôt s'adresser. En ce premier tiers du XX^e siècle, Bergson, qui venait d'éclairer la psycho-pathologie, publiait un livre de brillante science biologique. Brunschvicg avait absorbé, sans défaillir, toute l'évolution des mathématiques, toute l'histoire de la physique, et il écrivait des livres lucides sur ces momies et ces cadavres, comme d'autres publient d'étranges récits consécutifs à l'ingestion d'une certaine quantité de mescaline. Meyerson s'inspirait déjà du Deuxième Principe de la Thermodynamique, et se navrait de l'irrationnel ainsi introduit dans la pensée. Et, un peu auparavant, André Lalande corrigeait Spencer, opposait à l'Évolution spencérienne, génératrice de différences,

la Dissolution lalandienne, génératrice d'analogies, qu'il dépistait aussi bien dans le monde de la Physique (entropie) que dans celui de la Psychologie (raison) et de la Morale (démocratie, respect de la personne d'autrui). Remontant plus haut encore, on trouve Cournot, Auguste Comte, La Mettrie, Malebranche, qui en savait long sur les ondes lumineuses, Descartes, et ses tourbillons pleins d'élégance. Devant la science, l'Allemand renâcle généralement, s'il a la tête philosophique : Leibniz fait appel aux entéléchies aristotéliciennes, Kant encercle et dévirilise, Hegel, Schelling s'élancent avec impétuosité, armés de sagaies et de flèches, Husserl, au plus fort de la mêlée, plante son chevalet et sort ses pinceaux immatériels, de quoi peindre le monde et soi-même. Devant la même science, le Français philosophe est enclin à composer. Il aime le combat des équations et du réel. Il va jusqu'à caresser l'idée de prendre la tête des armées et, par une savante stratégie, de forcer l'ultime et imprenable bastion de la réalité. Lupasco est bien dans la tradition française.

Brunschvicg et Meyerson s'arrêtaient à la Relativité. Lupasco la franchit d'un bond et s'attaque aux Quanta. L'originalité de Lupasco est que sa philosophie s'élabore à la lumière de la Mécanique ondulatoire et de la Physique des Quanta. Bachelard, d'ailleurs à l'origine chimiste plutôt que physicien, épistémologue, et vite accaparé par une psychanalyse et une phénoménologie de l'imagination poétique, cherchait à tracer, de l'esprit scientifique nouveau, un portrait qu'il voulait ressemblant. Lupasco repense les problèmes philosophiques à l'aide des concepts quantiques, et il élève les notions et hypothèses de la Physique nucléaire à la puissance de l'absolu. De là vient une certaine limitation de sa pensée, à laquelle manque, semble-t-il, la dimension de l'intérieur et de l'humain. Lupasco est le négatif d'un Jean-Paul Sartre : lequel marque avec soin et orgueil son désintérêt vis-à-vis des Quanta, est soucieux de vérité intérieure, accole une minuscule déontologie à une anthropologie minutieuse et grouillante. Lupasco, par là-même, est l'égal de Sartre, avec qui il pourrait former, sans doute, un « système antagoniste ». Il me paraît inférieur à Bergson, philosophe attentif à la Science, non moins qu'à ses limites. Bergson n'a pas compris la Relativité, ce qui ne diminue en rien la portée et la signification de sa philosophie.

Faut-il résumer *Les Trois Matières ?* Ce sont plutôt des énergies. Toute énergie étant potentialité exige, pour s'actualiser, que se potentialise une certaine actualité. Toute matière est donc un antagonisme énergétique. Or il y a trois façons, pour un antagonisme, d'être : celle de l'équilibre symétrique, et celles d'un déséquilibre, dissymétrique dans l'un ou l'autre sens. De là, trois matières, dans l'abstrait — à quoi correspondent, dans l'expérience, très topiquement, la macro-matière, déséquilibrée

dans le sens de l'homogène, la bio-matière, déséquilibrée dans le sens de l'hétérogène, et la micro-matière, équilibre dynamique particulièrement stable. Le Deuxième Principe de la Thermodynamique domine la macro-matière. Le Principe d'Exclusion de Pauli gouvernera la bio-matière. Un certain équilibre des deux Principes définit la micro-matière. Disons enfin que ce que les philosophes appellent l'Esprit participe, en réalité, comme l'avait déjà indiqué, mais très intuitivement, Niels Bohr, de la micro-matière.

Armé de ces deux principes et de ces trois matières, Lupasco orchestre une éblouissante symphonie ontologique, où les ions avoisinent les galaxies, l'oogénèse la cosmogénèse, et Empédocle, Ambatzoumian.

Il est impossible, dans les cadres d'un simple compte rendu, de donner ne fût-ce qu'un aperçu de la prodigieuse richesse de cette pensée et de ces pages. Certains chapitres sont de véritables mines, où puiser, par brassées, le plus précieux aliment spirituel. Les informations, les rapprochements, les réflexions étincellent. Il y a de la lumière dans cette philosophie. Mais c'est une lumière noire : Lupasco paraît hanté de pensées tragiques. S'il parle de matière vivante, c'est pour ajouter qu'un Anti-univers est possible, d'essence biologique : et cette idée l'effraie. La neutralité armée des cellules l'épouvante. « Elles n'attendent que le moment de s'entredévorer », nous disait-il naguère. « Imaginez ce que peut être un Univers fait de galaxies *vivantes*. » Dans ses yeux nous vîmes un reflet de terreur. « Toute sensation est une agression », a-t-il coutume de dire. Il y a, en effet, dans chaque sensation, un potentiel de lésion, selon l'École de Cambridge. Cela rejoint le *coefficient d'adversité* que Bachelard aperçoit dans les choses, et certains passages inoubliables de Lautréamont.

Les déductions de Lupasco paraissent irréprochables. On ne pourrait donc l'attaquer que du côté des axiomes : ce qui l'apparente aux plus grands. Contentons-nous de dire la volupté que le philosophe ressent à contempler une pensée que gonflent les sucs les plus rares.

JEAN-PAUL WEBER

Traité de Sociologie, tome II publié sous la direction de G. Gurvitch (P.U.F.).

Après un tome I consacré surtout à l'*homo economicus*, le deuxième volume de l'important *Traité de Sociologie*, qui vient de paraître sous la direction du professeur G. Gurvitch, étudie le monde politique (avec notamment Maurice Duverger), les

œuvres de civilisation — psychosociologie de l'enfance par Piaget, sociologie du langage par Granai (d'un abord difficile, mais où la persévérance est récompensée), de la littérature par Memmi (nous y reviendrons), etc. —, la psychologie sociale, les rapports entre sociétés d'âges différents. La variété des sujets qui entrent dans le champ d'investigation du sociologue montre que ce dernier se sent appelé à intégrer et à dépasser les analyses partielles émanant de la psychologie, de la science économique, de la démographie, et qu'il veut rendre compte de tout l'homme — du moins de l'homme *social*, puisque la sociologie commence à partir du moment où l'on a affaire « *non plus à des cas particuliers, mais à des séries, non à des êtres vivants mais à des faits saisissables dans leur abstraction* », comme l'écrit Henri Lévy-Bruhl à propos de la sociologie criminelle.

C'est précisément parce qu'il n'est de science que du quantitatif et du mesurable qu'une sociologie de la littérature (pour retenir l'un des chapitres les plus susceptibles d'intéresser les lecteurs de cette revue) paraît vouée à passer à côté de l'essentiel et à nous entretenir, soit des phénomènes de *consommation* des œuvres littéraires, soit du contexte économique et social dans lequel elles ont vu le jour. A cet égard la contribution d'Albert Memmi est à lire et à méditer, car elle montre parfaitement à quelles conditions la perspective sociologique peut enrichir la compréhension du fait littéraire. Albert Memmi parle d'abord des échecs subis jusqu'ici par la sociologie de la littérature réduisant celle-ci à la non-littérature, et il propose de retenir comme point de départ que « *le fait littéraire est un fait de valeur* » et non « *un simple fait de connaissance* » : « *la manière de dire importe autant à l'auteur que ce qu'il dit* ». Cela posé, les recherches s'organiseront suivant trois perspectives : l'auteur, l'œuvre, le public, sans que ce découpage nous autorise à oublier qu'il s'agit en fait « *d'éclairer diversement un objet unique* » : le fait littéraire. C'est ainsi que l'étude sociologique d'un auteur portera sur son statut économique et professionnel, sa classe sociale [1] et sur sa génération littéraire (idée défendue, on s'en souvient peut-être, par A. Thibaudet dans la préface à son *Histoire de la Littérature française depuis* 1789). La mise en perspective sociologique de l'œuvre littéraire s'intéressera aux genres et aux formes (le baroque a déjà suscité des travaux intéressants à cet égard), aux thèmes, aux caractères et personnages, aux styles. Enfin, la sociologie du public nous éclairera sur les raisons du succès, et les diverses formes que ce dernier peut prendre; elle aidera à comprendre pourquoi certains artistes parfaitement dédaignés de leur

1. A. Memmi nous rappelle à ce propos que dans ses *Morales du Grand Siècle*, P. Benichou a renouvelé la compréhension sociologique de Molière en montrant que son œuvre doit être expliquée dans la perspective de la noblesse de Cour et non de la bourgeoisie.

temps, sont ensuite salués comme les maîtres d'une époque ultérieure.

Par là la sociologie n'est ni l'acte sacrilège qui ose se mêler de mettre en fiches l'absolu de la création littéraire, ni l'acte destructeur qui ramènerait celle-ci à ce qu'elle n'est pas : elle respecte la spécificité de la littérature, mais se souvient que toute œuvre est écrite de main d'homme, qu'elle est écrite pour quelque chose et pour quelqu'un; qu'elle ne laisse en outre pas indifférent, et en voilà assez pour que le sociologue ait le droit de parler.

BERNARD CAZES

PHILIPPE ERLANGER : *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* (Gallimard).

Le 24 août 1572 et les jours suivants, on massacra les Huguenots à Paris et en province. Cette fureur répondait au goût du jour, et la populace y prêta allégrement la main. De son balcon du Louvre, Charles IX, le roi chasseur et névrosé, participe, dit-on.

Ce roi, non juste roi, mais juste arquebusier
Giboyait aux passants trop tardifs à noyer,
Vantant ses coups heureux...

écrivit d'Aubigné. Ce n'est pas une certitude, mais beaucoup plus qu'une probabilité : « Tuez-les tous », aurait dit le roi. Et il n'aurait même pas ajouté comme Simon de Montfort pendant la croisade contre les Albigeois : « Dieu reconnaîtra les siens. » « Les tuer tous », c'était éviter d'en rencontrer par la suite et peut-être échapper ainsi au remords. Combien de protestants français furent assassinés dans ce massacre ? Les avis sont partagés. M. de Péréfixe en évaluait le nombre à cent mille. M. de Bossuet à six mille seulement. La vérité incertaine se situe entre les deux : dix à quinze mille peut-être. L'on chanta à l'époque :

De savoir le nombre des morts,
C'est une chose impossible;
Sans fin, sans cesse les corps
Pendant la fureur terrible
Tant des mâles que des femelles
Étaient tous jetés dans l'eau
Pour emporter les nouvelles
Jusques à Rouen sans bateau.

Qui tua ? Sur l'ordre d'un roi et d'une reine, de grands seigneurs et le peuple. Qui fut tué ? De grands seigneurs, des bourgeois, des artisans. Le clivage, ici, ne passe pas par la frontière

des classes. Ce fut aussi l'occasion de règlements de compte de famille et de pillage. Au nom de la transsubstantiation et de la messe en latin, on s'en prit à ceux qui avaient des biens au soleil. Massacres qui se renouvellent périodiquement dans l'histoire : ceux de l'Abbaye et ceux de juin 1848, et ceux de la Commune (trente mille morts et qui comptent peu, étant de pauvres gens anonymes), dont ensuite l'historien recherche sagement les causes et les conséquences.

M. Erlanger refait une fois de plus le récit de la Saint-Barthélemy, qui eut pour la France de lourdes conséquences. Il connaît les travaux des spécialistes, discute, en connaissance de cause, leurs conclusions, fait état des documents qui servirent à les établir. (Mais pourquoi renvoyer aux manuscrits, quand il s'agit de sources éditées comme les registres de l'Hôtel de Ville de Paris, admirables documents d'ailleurs qui nous arrivent du fond des temps avec la précision bouleversante des dépêches d'une printing ?)

La vérité est ici des plus complexes. A l'imbroglio religieux se mêle étroitement la politique. La manière d'adorer Dieu n'est qu'un prétexte aux intrigues. Catherine de Médicis, Elizabeth d'Angleterre, Philippe II se comportent tous comme des disciples de Machiavel. Il s'agit pour Catherine de sauver sa famille et l'unité du royaume, pour Elizabeth, de la grandeur de l'Angleterre, pour Philippe, de l'extension de son royaume. Ce Dieu qu'ils disent servir, n'apparaît guère dans tout cela. D'où ces retournements, ces volte-face, ces manœuvres secrètes et finalement cette explosion de fureur qui échappe à ceux mêmes qui l'ont déclenchée. Catherine de Médicis, qui n'était pas cruelle et qui n'a sans doute empoisonné personne, n'avait pas prémédité cette tuerie. Henri IV, qui haïssait sa belle-mère, lui rend cet hommage inattendu : « Eh ! je vous prie, qu'eût pu faire une pauvre femme ayant par la mort de son mari cinq petits enfants sur les bras et deux familles en France qui pensaient d'envahir la Couronne, la nôtre et celle de Guise... Je m'étonne qu'elle n'ait encore fait pis. » De son côté, sa victime, Coligny, mérite qu'on garde le respect de sa mémoire : en d'autres temps, il eût été un Sully... M. Erlanger déteste Elizabeth et la rend responsable du massacre de ses coreligionnaires. C'est le bouc émissaire du livre. Mais Elizabeth avait aussi à tenir tête aux forces déchaînées et, si l'on se place du point de vue de l'Angleterre, ce fut une grande reine.

Ce qui frappe, en effet, dans cette histoire shakespearienne, c'est l'intelligence et l'énergie des ces femmes, Catherine, Elizabeth, Jeanne d'Albret, que le hasard a placées en même temps au plus haut rang, celui où il semble que les événements se décident. Mais il apparaît aussi que les grands sont finalement les instruments de forces complexes et qu'ils ne connaissent pas. Ce qui frappe encore dans ces crises, dont la Saint-Barthélemy

est un exemple, c'est l'impuissance des puissants à prévoir et à diriger les événements, à mener le jeu. La politique, malgré Machiavel, est toujours artisanale et bricoleuse.

Le massacre des huguenots ne servit donc à rien. Il n'abattit pas la puissance protestante. « La Huguenotterie resta sur pied. » La guerre civile reprit, puis l'on en revint à une relative tolérance.

Mais la Saint-Barthélemy n'est qu'un moment de l'histoire du protestantisme en France, longue et pathétique histoire, dont l'Édit de Nantes et sa révocation sont les autres sommets. Pour qu'une histoire de France conçue par journée fût complète, le jour de la révocation de l'Édit de Nantes devrait aussi y figurer, marqué d'une croix noire. Moins spectaculaire que la Saint-Barthélemy, ce jour débouche sur une « longue durée », dont nous n'avons pas encore payé toutes les conséquences.

ÉDITH THOMAS

***

LETTRES ÉTRANGÈRES

VLADIMIR NABOKOV : *Autres Rivages* traduit de l'anglais par Y. Davet (Gallimard.)

La lecture d'une autobiographie est toujours excitante car la complicité réclamée par le narrateur repose sur une entente d'ordre tribal. Ses expériences sont nôtres puisque nous sommes passés par ces chemins : enfance, adolescence, âge d'homme. Quand l'écrivain est de qualité, et Nabokov l'est, sa voix se confond avec le murmure sans fin du discours intérieur aux prises avec le temps et la mémoire.

Enfin si, pour évoquer la passion favorite de Nabokov, nous jouons sur le même échiquier, nous avons chacun notre manière de mener la partie. La complicité se double d'une confrontation.

Elle est ici émouvante parce que Nabokov a vécu, par malheur et par chance, une aventure singulière. Nous maudissons tous cette fuite banale des instants, ce sablier inexorable et scandaleusement exigu, mais nous avons des moyens de lutte. Nos récits, ceux de nos proches, la persistance des décors du passé, maintiennent une relation vivante avec celui que nous fûmes. Le présent assure des correspondances analogiques. Nous pouvons absorber un morceau de gâteau dans du thé, trébucher sur un pavé gras. Ces accidents célèbres sont interdits à Nabokov. Pour l'exilé, les points d'appuis dans l'espace font défaut. Bien plus, l'histoire a détruit à jamais le décor, les paysages d'une part considérable et fondamentale de sa vie.

Son adolescence s'achève avec la révolution d'Octobre. Le Temps est ainsi deux fois perdu : « La nostalgie que j'ai nourrie toutes ces dernières années est le sentiment hypertrophié d'avoir perdu mon enfance. »

Ce vol des bolchéviques a transformé profondément la structure de sa mémoire.

Au-delà de la catastrophe, qu'il nomme l'antithèse, ses souvenirs évoluent, subissent les modifications lentes de la durée. La thèse, en revanche, est figée. On sait l'aspect que les souvenirs lointains revêtent, celui de grandes images aux arêtes dures qui glissent à volonté dans le champ de la conscience. Pour Nabokov, cette fossilisation touche vingt ans de vie. Ce temps, coupé de toute relation possible avec le présent, est donc statique et a basculé dans le mythe.

On comprend ainsi l'importance, la fonction du jeu des échecs. Les figures évoluent dans une conscience où la projection spatiale tient lieu de défense contre l'oubli, défense renforcée par la collection des papillons.

En effet, dans cette situation, l'oubli n'est pas la présence en négatif des images mais la menace du néant. Il s'agit, en conséquence, d'avoir la possibilité de vérifier sans cesse si les figures sont toujours là. Quoi de plus précieux que ces symboles de bois qu'on exhibe dans une pièce bien close où « tout est silencieux, figé sur place?... « La main de la mémoire » pousse une pièce évocatrice... Le papillon, de même, se pose sur la fleur et le temps est restitué et aboli.

Le monde naturel est identité en vertu de la permanence des formes : « A six ans... sur un chèvrefeuille, près de la véranda... un Machaon... » L'enfant le capture mais le laisse échapper par mégarde : « Il s'en alla, survolant forêt et toundra vers Vologda, vers l'Oural et... à travers l'Alaska... pour être capturé, après une course d'une quarantaine d'années, sur un pissenlit jaune... au-dessus de Boulder. »

Examinons les figures.

Nabokov nous avertit qu'il « rejette absolument le monde médiéval, mesquin de Freud ». On est toutefois forcé de remarquer que son père est le plus souvent associé à la mort. Le barine, lancé en l'air par ses moujiks, en signe de gratitude, retombe sur un lit mortuaire et les « lis funéraires cachent le visage de celui qui gît là parmi les lumières flottantes dans cette bière ouverte ». Plus loin, le père est de nouveau en péril à l'occasion d'un duel au pistolet qui n'aura heureusement pas lieu mais dont le récit rétrospectif renforce la charge d'angoisse. Quelques années plus tard, à Berlin, il tombera sous la balle d'un terroriste.

La mère de Nabokov, tendrement aimée, apparaît à l'occasion d'un curieux cadeau qu'elle lui fait après une longue maladie. Elle offre au petit convalescent un crayon géant « long de 1 m. 22 et épais à l'avenant. »

Défilent enfin, un peu longuement, la série des pions, les divers précepteurs et gouvernantes de cette enfance dorée qui prennent cependant relief par le caractère de quasi-perception liée à la fixité des figures sur le « lac gelé de l'échiquier. »

Nabokov surmonte ainsi la catastrophe de l'histoire par des symboles de répétition. Le même papillon renaîtra éternellement de la chenille, de même que le problème d'échecs, soigneusement noté, proposera son piège permanent sur « le grand échiquier anglais de cuir crème et cardinal. » Comme il le dit, au terme d'une séance : « Tout est bien, rien ne changera jamais, personne jamais ne mourra. » Fausse sécurité...

Une menace subsiste que Nabokov évoque à la première page de son livre par une image bouleversante.

Il a assisté une fois à la projection d'un vieux film, tourné quelques semaines avant sa naissance. On voit une pièce où trône une voiture de bébé neuve, avec l'air « suffisant d'un cercueil ». Il n'est pas encore là, il n'est plus là, a-t-il jamais été là ?

La force métaphysique de la vision, qui ne se laisse pas oublier pendant le temps de la lecture, projette sur les figures une ombre de musée Grévin.

Là encore, Nabokov trouve une parade : la paternité. L'enfant qui naît au terme de la synthèse, l'accomplit, est chanté en termes messianiques.

Comme les figures d'échecs et les papillons triomphaient de l'oubli, l'enfant triomphe de la mort : « Je ne doute pas que, parmi ces débris de majolique trouvés par notre enfant, il n'y en ait pas eu un dont la bordure... pût s'adapter exactement au motif d'un fragment que j'ai trouvé en 1903 sur ce même rivage et ces deux fragments... avec un troisième que ma mère avait trouvé en 1882... etc. »

Le pan de mémoire aboli par l'histoire, tel le palais du « Kubla Khan » de Coleridge, se perpétue dans une éternité cosmique.

ROBERT ANDRÉ

FEDERICO GARCIA LORCA : *Conférences, interviews, correspondance.* Traduit par ANDRÉ BÉLAMICH (Gallimard).

A travers ces lettres exubérantes, ces conférences, ces interviews au cours desquelles le don d'improvisation du poète éclate en des mots, des formules, des images, des saillies d'une couleur et d'un relief magnifiques, l'on apprend à connaître Lorca tel qu'il fut pour ses amis, pour ses admirateurs et pour les publics d'Espagne et d'Amérique Latine.

Étonnante vitalité, rire perpétuel, immense joie d'être, de sentir, de parler, de se mouvoir, jubilation qu'apportent toutes les tâches, que ce soit la composition de poèmes et de pièces

de théâtre, le lancement d'une revue, ou le travail de mise en scène des pièces jouées par la Barraca, la célèbre troupe estudiantine de Madrid. L'on dévore ce recueil de précieux documents, avec le sentiment de vivre en la compagnie du poète, à l'intérieur de son univers mental où le mythe, le folklore, l'âme populaire, la sensualité des couleurs et des lumières andalouses se combinent avec une intuition géniale de la nouveauté poétique et avec une connaissance chaleureuse des maîtres de la littérature espagnole.

Dans sa conférence sur « L'image poétique chez don Luis de Gongora », l'écrit le plus élaboré de ce recueil, Lorca analyse les méthodes, les procédés et l'esprit d'un « type d'art exclusivement espagnol : le baroque ». « Il (Gongora) invente, pour la première fois dans la littérature espagnole, une nouvelle méthode pour chasser et informer les métaphores ; il pense, sans le dire, que l'éternité d'un poème dépend de la qualité et de la texture de ses images. » Il n'est pas douteux que Lorca partageait cette conviction au sujet de l'importance des images. « Le poète doit être un savant selon les cinq sens. Les cinq sens dans cet ordre : vue, toucher, ouïe, odorat et goût. Pour être maître des plus belles images, il doit ouvrir entre eux des portes de communication et souvent superposer leurs sensations, voire déguiser leur nature... Pour qu'une métaphore soit viable, elle requiert deux conditions essentielles : la forme et un certain rayon d'action... La métaphore est toujours commandée par la vue (parfois par une vue sublimée) ; c'est la vue qui lui confère ses limites et sa réalité. » L'on remarquera comme cette définition de la métaphore « plastique » est différente de celle d'André Breton qui n'accorde à la vue qu'une place secondaire dans la hiérarchie des sensations. Dans une autre conférence, Lorca marque les limites de l'imagination par rapport à l'inspiration et développe une curieuse théorie du poème « évadé » : « ...le poète qui désire se libérer du plan imaginatif, ne pas vivre exclusivement de l'image que produisent les objets réels, ce poète cesse de rêver et cesse de vouloir. Il ne veut plus, il aime. Il passe de l'imagination, faculté de la conscience, à l'inspiration, état d'âme. Il passe de l'analyse à la foi. Là, les choses existent, de toute nécessité, sans effet, ni cause explicable. Il n'a plus de bornes ni de limites, admirable liberté. » Admirable liberté du cœur et de l'émotion, — comme Lorca la retrouve dans le Cante Jondo ou le duende, ce mot intraduisible désignant la forme la plus noble de l'inspiration, la voix du dedans, — qu'il distingue de la dictée subconsciente des surréalistes. « Le surréalisme emploie le rêve et sa logique pour s'évader. L'univers des rêves, l'univers infiniment réel des rêves, contient indubitablement des règles poétiques d'émotion véritable. Mais cette évasion par l'intermédiaire du rêve et du subconscient, bien que pure, est insuffi-

samment diaphane. Nous autres latins, nous aimons les profils et le mystère visible. Forme et sensualité. » Voilà un art poétique qu'approuveront un certain nombre de jeunes poètes d'aujourd'hui qui aiment les « profils et le mystère visible » et se meuvent volontiers dans un monde de lumière diaphane. Une autre formule, à la fin de la même conférence, aurait, sans doute, aussi leur assentiment : « La lumière du poète est la contradiction. »

Plusieurs fois, dans ses lettres, Lorca se défend d'être un poète populaire, un « poète sauvage » comme « Le Romancero gitan » lui en a donné la réputation. Il y avait, en effet, chez lui, un complexe d'infériorité par rapport à Guillen, à Gasch, à Dali et à quelques autres de ses amis. En terminant une lettre à Jorge Guillen, il écrit : « Je ne suis pas intelligent, soit ! Mais je suis poète. » Cette correspondance, griffonnée cependant à la diable, sans ponctuation, est animée par des passages pleins de « duende » qui sont de la poésie à l'état naturel, ainsi : « Toute la journée j'ai une activité poétique d'usine. Après quoi je me jette dans l'humain, dans l'andalou pur, dans la bacchanale de chair et de rire. L'Andalousie est incroyable. Orient sans venin. Occident sans action. Chaque jour m'apporte de nouvelles surprises. La belle chair du sud te remercie après que tu l'as piétinée... »

ANDRÉ MIGUEL

KARL SCHLECHTA : *Le Cas Nietzsche*, traduit de l'allemand par A. CŒUROY, (Gallimard).

On savait que Mme Forster-Nietzsche n'était pas étrangère à la fabrication du bréviaire nietzschéen du Troisième Reich. Schlechta a fait une découverte qui intéresse l'histoire de la philosophie. « La sœur funeste » aurait fabriqué un texte célèbre. *La Volonté de Puissance* serait le produit d'une compilation arbitraire, à partir de la masse d'aphorismes et de fragments écrits vers 1880. Elle invente un plan, le présente comme celui de son frère à l'aide d'une série de lettres habilement truquées. « D'une *Volonté de Puissance* qui représenterait la doctrine personnelle, l'œuvre systématique de Nietzsche, il ne saurait être question. Ce ne sont que papiers banalement posthumes, rien de plus. »

L'argumentation repose sur des recherches dans les archives faites avant la publication de l'œuvre intégrale par Schlechta. Esprit polémique, il nous fait participer à la lutte menée pour le triomphe de sa thèse, débarrasser Nietzsche des déformations de la légende.

Que faut-il retenir de cet effort ?

Sans doute la curieuse tentative de réduire la pensée de Nietzsche à trois propositions fondamentales.

Schlechta part d'*Humain trop Humain* et se livre à un examen critique des œuvres jusqu'à *Ecce Homo :* Nietzsche n'a pas de

système mais des leitmotive, des « obsessions » tels le Surhomme, le Grand Midi, l'Éternel Retour. Sur ces obsessions, il brode des variations « monotones ». La pensée est déjà toute entière formée dans *Humain trop Humain*, livre capital. En voici le squelette :

Le monde-y-compris les humains — tel qu'il est en vérité — n'a pas de sens.

A ce monde-y-compris les humains — les hommes sauf Nietzsche — ont donné un sens. C'est une imposture.

Que doit-on exiger de soi à partir de cette prise de conscience ? L'accomplissement par un acte libre des « obsessions » premières. C'est le seul acte de liberté, car « chaque signification s'est révélée n'être que le pseudo-sens d'un grand non-sens ».

Enfin, aucune de ces propositions n'est vraiment neuve, mais Nietzsche a été jusqu'au bout de leurs effrayantes conséquences éthiques.

L'analyse est brillante. Les conclusions paraissent philosophiquement fragiles.

Peut-on faire reproche à une philosophie d'échouer dans une tentative qu'elle ne s'est jamais proposé d'entreprendre, présenter comme une découverte l'absence de système chez Nietzsche ?

Schlechta semble ignorer que la force de la doctrine réside dans l'impossibilité de lui assigner une place dans le catalogue universitaire des systèmes. Nietzsche était conscient de leur vanité. Il s'est voulu l'homme du leitmotiv à partir de sa critique du rationalisme. Prétendre à l'unité, c'est tomber dans l'imposture de Socrate. A considérer attentivement les formules auxquelles Schlechta prétend réduire sa pensée, on constate qu'elles mènent à une philosophie thématique.

En effet, si le monde, y compris les humains, tel qu'il est en vérité, n'a pas de sens ; s'il y a donc imposture à lui en attribuer un, la contradiction, le désordre font partie de l'essence de l'Être. Aussi philosopher, c'est, pour Nietzsche, aller jusqu'au bout des conséquences d'un chaos ontologique, être le « voyageur » qui repasse interminablement par les chemins de l'absurde, mais enrichit à chaque fois son regard, musicalement, au contact de la réalité. Le chromatisme wagnérien est l'image de la métaphysique : « La philosophie, telle que je l'ai jusqu'ici comprise et *vécue*, est la volonté libre de vivre dans la glace et la haute montagne, à la recherche de tout l'étrange, de *tout le problématique de l'existence.* » *(Ecce Homo.)*

Le mal causé par les manipulations de Mme Forster-Nietzsche n'est donc pas si grand. Elle n'a fait que choisir un ordre parmi d'autres possibles, mais les fragments, les aphorismes de *La Volonté de Puissance* sont là, brillent de leur éclat propre.

Y a-t-il un ordre dans les questions essentielles ? Nietzsche n'est-il pas, par excellence, le philosophe de la question ?

R. A.

LES ARTS

Les nus ou presque, de Bernard Dufour.

Depuis trois semaines, cinq ou six grandes toiles, des compositions, et une dizaine de dessins sont accrochés chez *Pierre Loeb*. A propos desquels l'on en vient à se demander si un tournant décisif n'est pas pris dans la peinture d'aujourd'hui. (N'est-ce pas une question analogue qu'on s'était posée, il y a dix ou quinze ans, sur l'aventure pathétique de Nicolas de Staël ?) Secret avertissement qui a suscité en me touchant au cœur cette sorte d'allégresse avant-coureuse qui détache du monde. Parce que rien n'est jamais perdu, ce qu'on n'attendait plus arrive avec simplicité : comme si de la longue crise de dépossession que constitue dans son ensemble l'art abstrait pouvait renaître l'idée ou la passion exquise du corps humain. Bref, voilà un sentiment qui exalte puisque tout serait à recommencer et à revoir. Par exemple, comment il se fait que le scandale est de nouveau à la portée du peintre.

Bernard Dufour ne peut nous tromper, il s'agit bien ici de *figures*. De personnages, de situations en mouvement, où le malheur du couple est donné comme impossibilité d'en sortir. Corps de femmes presque nus, au ventre blanc, ou d'adolescentes merveilleusement présentes, offertes, dont les lointains visages sont représentés par des ovales gommés, anonymes, en voie d'effacement. Plutôt que de figures c'est de *figurants* qu'il faut parler, ou de formes intermédiaires inachevées qui menacent notre tranquillité, notre repos. Disons-le : elles réveillent, apparaissant sur fond d'architecture baroque, souvenir de ville et non ruines, comme un théâtre d'ombres sur la scène duquel se recompose la vie cachée, celle de nos angoisses et de nos vices.

Pour un peintre inspiré, en effet, la beauté ne peut être ennemie de la vie. En outre, Bernard Dufour a l'audace de nous faire supposer que le passage de l'abstraction à ce qui ne l'est manifestement plus, eh bien, ce n'est pas grand'chose, quasiment rien : un frémissement.

GEORGES LAMBRICHS

HANS NAEF : *Rome vue par Ingres* (La Guilde du Livre.)

On connaît le mot d'Ingres à un « idiot » (disait Degas), qui s'était ébahi de la différence entre un *Homère* et un *Bain turc* :

— Monsieur, j'ai plusieurs pinceaux.

Combien Ingres avait-il de crayons ?

Son crayon de portraitiste est justement célèbre. Son crayon de paysagiste est au contraire presque inconnu. Il a passé inaperçu au Petit Palais en 1925 lors de l'exposition du *Paysage français de Poussin à Corot;* et à Montauban même, en 1952, à une exposition intutilée : *Flâneries et Voyages de M. Ingres*, on le considéra comme d'un assez piètre intérêt.

Il faut savoir gré à M. Hans Naef d'avoir mis fin à ce déni : déni dont Ingres lui-même, qui tenait le paysage pour genre mineur, a été le premier responsable, et qu'il n'était peut-être pas si facile de transgresser.

En feuilletant le très plaisant album où M. Naef a rassemblé des vues de Rome, presque toutes à la mine de plomb, quelques-unes relevées au lavis de sépia, on peut très bien penser à première vue qu'il s'agit là d'œuvrettes « charmantes » mais sans grand intérêt, « œuvres purement mécaniques, tracées à la règle, impersonnelles comme des dessins d'architectes. »

Mais regardons mieux ! Certains de ces dessins ne sont-ils pas de pures merveilles, ne sont-ils pas musique ? Ce jeu de lignes droites et de points nettement appuyés, n'est-il pas comme un cliquetis de notes perlées sur le *legato* discret mais prenant des quelques courbes qui évoquent les mouvements du terrain et la grandeur du paysage ? La mise en page n'est-elle pas çà et là harmonie et enveloppement ?

J'emploie sans scrupule ce mot de *paysage* à propos d'œuvres où les bâtiments dominent, car je ne crois pas que l'on doive, dans la compréhension de ce mot, se laisser impressionner outre mesure par ce qu'a été en fait depuis plus d'un siècle le destin du paysage. S'arrêtant sur cette difficulté de vocabulaire, M. Naef observe justement qu'il y a dans les paysages de Poussin une profonde équivalence entre la nature et l'œuvre de l'homme, que chez Claude c'est déjà la nature qui prévaut, et qu'Ingres s'éloigne de Poussin dans la direction opposée. M. Naef va jusqu'à dire qu'Ingres « aborde son objet en Latin qui entend reconnaître plus de signification à une colonne qu'à un arbre ». Peut-être ? Mais il ne faut pas oublier que son « objet » ici est Rome.

Une telle publication est forcément une nouvelle occasion de réfléchir aux problèmes que l'œuvre d'Ingres pose de nos jours à l'amateur d'art. Le portraitiste de la belle Zélie, des dames Rivière, de Mme Devauçay, de M. Bertin, n'a pour ainsi

dire jamais été discuté. Le peintre du *Martyre de saint Symphorien*, du *Triomphe d'Homère*, de celui de Napoléon, et des autres grandes machines, l'a au contraire été très vite. Devant ces compositions, qu'Ingres tenait pour ses chefs-d'œuvre, et dont l'une au moins (*Le Vœu de Louis XIII*) décupla sa gloire, mais qui déjà rebutaient Baudelaire, la plupart de nous se sentent aujourd'hui de glace. Est-ce nous qui, ne sachant pas surmonter le banal préjugé contre les grandes compositions historiques ou mythologiques, ne savons pas goûter ce dont encore Degas savait se délecter? Ou bien serait-ce, devenu de plus en plus évident, un défaut poétique d'Ingres, un manque de flamme imaginative dont la flagrance en de telles œuvres y rend vaines ses autres qualités d'artiste? M. Naef se rallie à cette seconde hypothèse quand il écrit que les mérites d'Ingres n'apparaissent pas là où il aspire à traduire des idées en images, mais là où il transpose les apparences sensibles. A quelques nuances près, je suis assez de cet avis. (Je n'aurais pas dit que les mérites d'Ingres n'apparaissent pas, j'aurais dit qu'ils sont noyés.)

Les vues de Rome ne sont peut-être que broutilles, mais elles sont simples et savoureuses, et l'on peut y goûter sans arrière-pensée la force dans la finesse, et l'éloquence des raccourcis d'un des plus grands dessinateurs de tous les temps.

ANDRÉ BERNE-JOFFROY

*
* *

LECTURES

EDMOND HUMEAU : *Que l'Ombre soit* (Henneuse).

Ce nouveau et important recueil, d'un accent plus grave que celui de *L'Age des Processions*, est aussi plus obscur. Un étrange esprit poétique y est à son point d'extrême tension entre une pensée qui se cherche par des voies sinueuses et une sensualité vive. Quelquefois, le poème étouffe sous sa charge de sens et d'images opposées. Il faut le relire avec attention pour en suivre les rythmes entrelacés, les sauts brusques de l'image à l'idée. Certains détours capricieux, certaines préciosités, certains lourds faisceaux de « différences », certaines fuites du sens déroutent non moins qu'ils n'irritent.

Mais lorsque ce chant plein de brisures et de contrastes entre dans une lumière de transparence, lorsqu'il respire dans la mesure et l'équilibre de tous ses modes, il s'épanouit en des

coulées de vers où la tendresse et l'éclat des choses s'accordent merveilleusement à des fonds d'obscurités secrètes.

Je n'ai pas assez de l'amandier fleurissant
Pour que le monde des yeux se transfigure
La tendre peau des feuilles pointues
En cicatrice ouverte aux délices
Comme tu cries dans la nuit sèche
Prise à ton léger essaim d'étoiles.
Cher pays aveugle à l'ivresse
Des parfums que foulent les dynasties
D'insectes sur l'amandier fleurissant.

Ces coques de velours et ces arêtes assez dures, cette crispation suivie d'un abandon, ce foisonnement et cette raideur offrent un caractère singulier.

ANDRÉ MIGUEL

LENA LECLERCQ : *Poèmes insoumis* (L'Arbalète).

On est agréablement surpris par les thèmes de ce recueil qui sont thèmes de ballades, de chansons, de *bleues*, thèmes exceptionnels aujourd'hui dans la poésie française : rencontres, accueils et départs, crimes et rendez-vous, histoires de soldats, de prisonniers, de voyageurs, d'amants. Leur accent généreux et pressant émet parfois :

Adieu disaient ses yeux, sa bouche sous la tienne,
au-delà du vieux pont tu tourneras à gauche
trembla sa voix sur ton épaule,
ma sœur te conduira ; adieu disaient ses yeux,
la porte est bleue, il faut frapper trois fois...

Il me semble que la rime *verger-danger* définirait presque à elle seule le monde de Léna Leclercq où douceur et alarme sont inséparables. Mais le style hésite, passe de Lorca (« C'était un paradis de fils / autour d'étoiles d'anis ; / tout en haut un arbre blanc / avec des fleurs qui se brisaient ») à Jammes (« Lente, vers les onze heures, / tu iras communier ; / toute éblouie de mon reflet / tu brilleras plus fort que l'autel en faux or, / les autres penseront que c'est pour cette hostie, / et moi, heureux, / du fond de l'église ennuyée / je te regarderai prendre la grande allée... »), en dépit de l'esprit païen ; d'une somptuosité usée (« Quand l'aube montera dans sa robe d'hermine / Un grand cri de soleil couvrira ta pâleur ») à un prosaïsme excessif. On regrette cette incertitude, fréquente aujourd'hui à cause des métamorphoses des formes, quand on devine en maint passage une émotion chaleureuse, presque populaire, et une richesse de vie qui ne sont pas communes.

PHILIPPE JACCOTTET

G.-E. CLANCIER : *Évidences* (Mercure de France).

Ces « évidences », le poète les a rencontrées en regardant la nature, en songeant à la vie d'un arbre ou d'une fourmi, en évoquant des heures d'enfance et d'amour, en revoyant ses rêves. Cet « ordre de la vie », cette « plénitude du nom », cette « montée d'une floraison humaine, d'une floraison de lumière humaine », qu'est la poésie, il l'expose à la menace du temps et aux hantises de l'instinct. « Tu ne sais plus, tu ne veux plus défaire ce nœud du temps gluant autour de tes blessures : « Que le temps pourrisse à la fin ! Que son cadavre achève d'éclater et de baver sa lymphe ! »

Des méditations sur l'amour qui est défi perpétuel; des rêves d'une exquise mobilité. « On frappe à la nuit. Cette femme sans yeux me regarde, elle est mince, je ne sais quelle couleur a sa chair. Elle est bleue, je la suis. Elle recule, tout en me regardant. C'est un couloir d'arbres sans bruits. Un doigt sur les lèvres. Des carillons d'aiguilles dessinent dans le noir... »

Un air pur, transparent, subtil, circule dans cette prose poétique.

A. M.

JEANINE PARISIER-PLOTTEL : *Les Dialogues de Paul Valéry* (P. U. F.).

Ce très bon petit livre d'érudition est né sur le sol américain. C'est Jean Hytier qui l'a « inspiré et guidé », à l'Université de Columbia. Il témoigne d'une sagesse et d'un amour de l'art valéryen au-dessus de tout reproche.

On peut se demander pourquoi l'auteur a choisi d'étudier un genre littéraire, plutôt qu'une influence, un personnage ou un thème. Le dialogue correspond-il à une exigence intérieure autonome, chez Paul Valéry ? Il est permis d'en douter. Platon dialoguait en souvenir de son maître, le divin bavard. Berkeley dialoguait parce qu'il pensait qu'une conversation assoupissait plus aisément l'esprit critique, dont le métaphysicien se défie, tout en le portant aux nues. Valéry écrivait des dialogues parce qu'on lui demandait de rédiger des textes de 115 000 signes, et qu'une réplique est vite supprimée, ou ajoutée. Dira-t-on qu'il aimait la conversation, et qu'un dialogue est colloque ? Mais un discours est aussi une conversation, la plus brillante, celle qui interloque et rend muet. Et un essai est discours. De ce point de vue — qui est le mien — l'œuvre entière de Paul Valéry est dialogue, et en retrancher le dialogue revient à la mutiler.

Cette *réserve d'usage* n'atteint ni la probité, ni l'intelligence de l'auteur. Les textes sont groupés, analysés, confrontés selon les règles les plus strictes. Les opinions antérieurement proposées sont cataloguées et examinées avec courtoisie. Les titres qu'on trouve dans le commerce ou les bibliothèques sont rangés à la fin du volume avec un soin exquis. Bouquet ? Herbier ? Qu'importe ! Les deux, peut-être : puisque ce joli recueil meuble l'intelligence et flatte le regard.

JEAN-PAUL WEBER

GENEVIÈVE FAUCONNIER : *Évocations* (Stock).

L'âme doucement souriante, la délicatesse insoucieuse, l'absence de mauvaise conscience des êtres qu'évoque Geneviève Fauconnier appartiennent à une époque, proche encore, mais déjà révolue.

Souvenirs de Malaisie, souvenirs de jadis, à Barbezieux; les images colorées, les croquis joliment enlevés, la spontanéité de l'écriture donnent un charme simple à ces récits attendris et parfois désuets. Dans « Jacques et nous-autres », l'on devine comment fut Jacques Chardonne enfant, sa pétulance, ses engouements, ses revirements intenses.

A. M.

BERNARD AVENEL : *La Valeur absolue* (Denoël).

Quand les tornades, cataractes, orages tropicaux se sont bien déchaînés, et qu'il ne reste du somptueux avion que cinq ou six personnages aux membres cassés sur un îlot boueux, qu'y a-t-il encore qui vaille la peine de vivre?

M. Avenel n'hésite pas un instant : la « valeur absolue » est une fillette, silencieuse par chance, la langue coupée, horrible à voir. Mais qui figure à ses yeux la misère du monde : la misère, et la nature profonde de ce monde avant « les sexualités mauvaises », etc.

D'ailleurs cette petite Reine va mourir bientôt. En attendant, M. Ile, roi de cette île de cinéma, recoud les membres de l'une, asperge l'autre de whisky, comble les besoins sexuels de la troisième, avilit, souille et frappe à tort et à travers tous les rescapés.

C'est un roman un peu tonitruant.

JEAN GUERIN

Art et Nature (Basilius Presse, Bâle) ; *Beautés du monde invisible* (Larousse).

Il est curieux que les seules peintures, auxquelles on reproche couramment de ne ressembler à rien — je veux dire les Abstraites et les Informelles — soient les seules, peu s'en faut, qui puissent ressembler à tout : à des fragments de plancton, à une tête d'araignée, à des cristaux de molybdène, à des moisissures, au cortex du cerveau humain — tous objets subtils, délicats, uniques.

On s'en doutait, à vrai dire. Mais depuis l'invention du microscope électronique, nous avons les preuves sous les yeux, c'est ainsi que *Beautés du Monde invisible* révèle les prodiges de l'infiniment petit dans les trois règnes, l'animal, le végétal, le minéral. C'est là un monde insolite, où pas une forme ne semble *adaptée* — comme il arrive pour les figures visibles — au rôle qu'elle jouera : non, mais plutôt gratuite, faite pour le seul plaisir des yeux.

Il était tentant de rapprocher les toiles modernes de ces structures naturelles. *Art et Nature* procède à cette confrontation. Introduites par de justes et fines remarques d'Adolf Portmann, de Georg Schmidt et de Robert Schenk, le lecteur assiste aux étranges analogies d'un tableau de Cézanne et de la structure fine d'un laiton, d'un Braque et d'un brin d'aluminium, d'un Delaunay et de quelques cristaux de vitamine C. Les problèmes qu'agite ce beau livre ne concernent pas moins le philosophe que le peintre ou le savant.

J. G.

*
* *

LES REVUES, LES JOURNAUX

LE GRAND HASARD DE LA NATURE

Jean Grenier écrit dans PREUVES *(février)* :

L'idée qu'on puisse laisser au hasard le soin de créer une œuvre de valeur est une idée toute nouvelle ; elle s'est répandue. Aujourd'hui, la plupart des peintres vous disent, si vous les interrogez sur le mode de leur création, que celle-ci s'est faite sans eux ; ils reconnaissent qu'ils ont dirigé les démarches de ce hasard (mais de manière à ne jamais lui ôter l'initiative) ; c'est pourquoi ils se jugent en droit de signer, la signature n'étant pas un effet du hasard.

Une telle attitude choque ceux qui ont fait confiance à leurs professeurs : ceux-ci continuent à juger sévèrement le hasard. Quand ils enseignent la littérature, ils suivent un plan et ils demandent qu'on en suive un dans les compositions françaises. Et quand ils enseignent le dessin, ils le font suivant les règles. (Le dessin des enfants est admiré, il est vrai, mais c'est qu'on attribue aux enfants du génie, et le génie ce n'est pas du hasard.)

Plus loin :

De cette « volonté de hasard » et de son application dans les arts, Strindberg a le premier fait l'éloge dans un article paru en 1894 dans la *Revue des revues* sous le titre : « Du hasard dans la production artistique » (et republié avec une traduction suédoise dans un recueil de Strindberg : *Vivisections*, chez Bonnier, à Stockholm). Le texte original est rédigé en un français quasi incompréhensible, mais enfin ce qu'on en comprend est très intéressant. Strindberg s'amuse à citer tous les cas où l'art peut naître du fortuit. Les Malais creusent des trous dans les bambous, et, lorsque le vent souffle, ils écoutent les symphonies exécutées par ces harpes éoliennes — chacun écoutant un air différent suivant l'orientation du coup de vent. Strindberg à qui l'on avait demandé une mélodie pour une pièce arabe : *Simoun*, desserra les vis d'une guitare pour la désaccorder jusqu'à ce qu'il trouvât un air excessivement bizarre qui fut jugé beaucoup plus arabe que d'autres authentiques. Un musicien de ses amis jouait la *Sonate pathétique* sur un piano complètement désaccordé — et c'était un plaisir incroyable, dit-il, de voir se rajeunir ce vieux morceau ! Voilà bien le principal, comme l'a souligné Baudelaire : il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde ! Or le hasard est créateur de nouveau. Le tout est de savoir à partir de quel moment nous avons le droit de dire que telle émotion est esthétique. Nous ne sommes jamais sûrs que l'Ange du Bizarre nous conseille bien. S'il suffisait d'être surpris ! Encore faut-il savoir comment l'être ! On ne le sait que longtemps après. Voilà pourquoi le mouvement surréaliste a eu raison d'aller de l'avant, et ce qui le justifie.

Il peut y avoir d'heureuses surprises pour l'artiste lorsque malgré lui il parvient à tel résultat inattendu. Strindberg avait modelé dans l'argile un jeune orant, les bras levés au ciel. Mécontent de son œuvre, il donna un coup de main sur la tête. Par une brusque métamorphose, la chevelure à la grecque devint un béret écossais, couvrant le visage, le cou s'enfonça entre les épaules, les jambes plièrent, les bras se collèrent sur les yeux. C'était un petit garçon en pleurs, très réussi, au lieu d'un adolescent en prière, mal fichu.

Strindberg conclut : l'art futur consistera surtout à *imiter la manière de créer de la nature.*

Cela suppose que l'artiste est un médium ou plutôt qu'il peut l'être, interprète autorisé parce que docile de la « Natura naturans ».

Cette idée devrait rassurer les amis de la Nature en les confirmant dans leur dogme : hors de la Nature, point de salut ! Et, en fait, beaucoup de peintures dites abstraites sont terriblement proches de certains aspects de la Nature, aspect macrophysique et microphysique.

Sans doute. Mais si l'artiste est bien ce médium qui traduit la « Natura naturans », s'agit-il encore de hasard?

* * *

SUR LE « CARDINAL D'ESPAGNE »

C'est l'agrément des études sur Montherlant qu'éloges et sévérités s'y rapportent exactement aux mêmes traits et que les auteurs ne diffèrent entre eux — mais c'est alors du tout au tout — que par la doctrine critique dont ils ont fait choix.

Sur le Cardinal d'Espagne *les avis sont partagés. Tandis que Gabriel Marcel salue dans les* NOUVELLES LITTÉRAIRES *la naissance d'un chef-d'œuvre :*

C'est une œuvre magnifique, très probablement la plus belle que Montherlant ait écrite; elle est d'ailleurs merveilleusement servie par les principaux interprètes et par la mise en scène de Jean Mercure.

Je dois cependant ajouter que, le soir de la générale, elle m'a semblé passer au-dessus de la tête des spectateurs, malgré les chaleureux applaudissements qui ont salué la fin de la représentation. Il ne faut pas s'en étonner. C'est une œuvre escarpée; il n'y a rien ici qui ressemble à l'élément sentimental qui pouvait toucher les cœurs dans *La Reine morte*. Le point d'appui que les spectateurs de *Port-Royal* trouvaient dans leurs souvenirs universitaires fait défaut, et le problème posé est beaucoup moins immédiatement accessible que celui autour duquel gravitait *Le Maître de Santiago*. Tout cela, je le dis en prévision des jugements lapidaires qui risquent de circuler un peu partout. Je conjure l'auteur de n'y prêter aucune attention; il y a là une simple rançon des mérites supérieurs d'une œuvre où il s'est mis tout entier.

Toute la fin notamment est d'une grandeur et d'une force incomparables. On évoque les plus grands peintres de l'Espagne : non pas Gréco, me semble-t-il, mais Zurbaran.

Robert Kanters dans L'EXPRESS *réplique :*
« un chef-d'œuvre en trompe-l'œil » :

M. de Montherlant lance chacune de ses nouvelles pièces par une telle campagne de notes, d'échos, de mentis et de démentis qu'il peut passer pour un maître de l'action psychologique : le jour de la première, les peuples fanatisés marchent au chef-d'œuvre comme des soldats à la victoire. Et cette fois comment résister ? Jamais le nouvel académicien ne nous a donné un ouvrage plus académique, jamais la Comédie-Française n'a été mieux inspiré qu'en le montant dans son bon vieux style odéonien, avec des décors désuets et des comparses qui jouent faux avec désinvolture. La postérité suivra, comme l'intendance.

L'écrivain contemporain auquel M. de Montherlant ressemble le plus, c'est Sacha Guitry. Par le caractère, par une certaine infatuation de soi-même, par le besoin frileux d'attirer l'attention sur le moindre de ses gestes ou de ses propos, mais aussi par le goût forcené du mot d'auteur, de la réplique en forme de maxime générale, de l'aphorisme qui fait faire des « oh ! » et des « ah ! » à un public qui est à peu près le même public. M. de Montherlant fait pour les grands sentiments ce que Sacha faisait pour les petites passions. « *Vivre vieux, c'est une question de haine* » : ce n'est pas mal, cela n'a pas besoin d'être vrai, c'est une formule de théâtre. « *Il n'y a pas de problème plus essentiel pour un homme que celui de décider si ses actes ont un sens ou n'en ont pas* » me semble moins bon et on soupçonne quelque collaboration de M. de La Palice avec M. de Montherlant. Mais, à la longue, ce goût du mot d'auteur pour le mot d'auteur contribue à figer les personnages en les rendant à la fois artificiels et sentencieux. Ce qui pouvait être sentiment et action devient idée et formule, et c'est en cela que le théâtre de Montherlant, si volontairement classique, se rapproche plus d'un théâtre du XVIII^e^ siècle que du XVII^e^, de la tragédie selon Voltaire que de la tragédie selon Racine : et il a en effet le succès du théâtre de Voltaire, auprès de ses contemporains.

« *On a le ton tranchant quand l'âme ne soutient plus la voix* » : cela du moins touche comme un aveu. Toute cette œuvre au ton tranchant, c'est d'âme qu'elle manque. Si on écarte la paille de mots, des formules, des morceaux de bravoure, Montherlant a parlé d'amour comme quelqu'un qui n'a pas d'amour, sauf peut-être dans « *La Ville dont le prince est un enfant* ». Il a parlé de religion, dans son *Port-Royal* et dans ce

Cardinal, comme quelqu'un qui n'a pas de religion. Ce n'est pas mal imité, mais une âme à l'oreille un peu exercée sait bien qu'elle n'entend ici qu'une imitation de la voix, je ne dis pas de Blaise, mais de Jacqueline Pascal — ou de saint Jean de la Croix. C'est, si j'ose dire, « pastiche inutile ».

Ainsi de suite. Nous connaissions déjà la querelle. Elle tient en quelques mots, que rapportent les CAHIERS DES SAISONS. *A Junger qui lui disait : « Une œuvre de Montherlant, c'est un boulet », Henri Thomas répondait : « Un boulet qui ne pénètre pas ».*

* * *

JEAN DUBUFFET PAR LUI-MÊME

Voici deux passages du « Mémoire sur le développement de mes travaux », que Jean Dubuffet a écrit pour le catalogue de son exposition rétrospective au Musée des Arts Décoratifs :

Ne disposant d'abord à Vence que d'un petit atelier très exigu, j'y organisai un chantier d'assemblages d'empreintes à l'encre de Chine qui m'occupa entièrement pendant les deux mois de février et mars, et encore, par intermittence, au cours des mois suivants.

Mes travaux d'assemblages n'étaient pas faits dans l'esprit de *réalisation* mais plutôt dans celui de recherches préliminaires en vue de réalisations ultérieures. Ils constituent en somme pour moi ce que constituent pour d'autres peintres leurs dessins préalables par lesquels se font leurs approches pour préparer les tableaux qu'ils se proposent de peindre. La technique de ces assemblages, si féconde en effets imprévus, avec la possibilité qu'elle offre, au hasard des morceaux jetés sur une table et selon qu'on en modifie la disposition, de changer avec grande rapidité les effets obtenus, et de faire ainsi de très nombreuses expériences, m'apparaît un irremplaçable banc d'essai et un moyen extrêmement efficace d'invention. Cela dit, je me contente souvent de réalisations imparfaites, pressé de passer à d'autres essais et remettant à plus tard de développer la chose de façon plus appliquée.

Il est vrai que ce que je dis ci-dessus de ces œuvres à l'encre peut être dit à propos de la plupart de mes peintures (toutes peut-être), que je fais aussi le plus souvent dans le même esprit

de recherche et d'expérience en vue de développements ultérieurs plus soignés, lesquels finalement, dans bien des cas, pressé de passer à d'autres recherches et expériences, je ne fais pas. Je croirais bien au surplus que j'éprouve certain plaisir accru au caractère hâtif et incomplet d'une peinture, avec ce qui en résulte d'impression de *suspens*, et que je n'éprouve pas tellement le besoin que les effets qui y sont esquissés soient conduits à une exécution plus soignée.

et, plus loin :

La peinture peut être une subtile machine à véhiculer la philosophie — mais déjà d'abord à l'élaborer. Elle est apte, plus vite que les écrits, à transcrire les mouvements de l'esprit de façon immédiate, saisis à leur état naissant. Il se peut qu'ils soient doués, pris à ce stade, de capacités qui s'affaiblissent ensuite quand ils s'élaborent davantage dans le champ de la conscience...

D'autre part, la peinture transporte les choses dans leur corps; et leur corps, c'est mieux que leur nom. Elle peut même retirer aussi du corps aux choses, à volonté; prêter un corps, par contre, à celles qui n'en ont pas. Elle peut faire d'un arbre une idée; elle peut faire d'une idée un arbre. Ces opérations faites, elle peut manipuler ces nouveaux corps, les changer de place, les marier en toutes sortes de nœuds et de greffes, et baratter toute cette crème. Le langage réduit tout en noms, en fait ensuite un clavier plan. Mais la peinture dispose de plusieurs étages; et, où il en faut un de plus, elle le met. Elle opère en même temps sur plusieurs claviers.

* * *

DIVERS

On voudrait dire à RIVAROL, aux ÉCRITS DE PARIS : « Voilà quinze ans que vous nous tourmentez. Vous vouliez un dictateur. Vous l'avez. Préfériez-vous un roi? Votre prétendant s'est publiquement rallié à ce dictateur. Réjouissez-vous donc ». Non, ils sont plus furieux que jamais.

On voudrait dire à l'EXPRESS, aux TEMPS MODERNES : « Qu'exigiez-vous donc? Que la France reconnût la dignité de ses ennemis, le droit des Algériens à disposer d'eux-mêmes. Vous avez tout cela. Que vous faut-il encore? » Mais ils se plaignent, ils disent non. Ils enragent.

C'est qu'un parti a ses exigences, son organisation, ses clients, ses maîtres et ses disciples. Tout cela ne peut d'un coup revenir au néant.

* * *

On a pu lire dans les journaux du 26 décembre :

« La Commission estime que le référendum n'est que circonstanciel et que restent prédominantes les causes fondamentales du drame algérien. En conséquence, respectueuse du libre exercice des droits de citoyen de chacun des adhérents de la F.E.N., en présence de la diversité des motivations des oppositions des démocrates pour le « oui » ou le « non », lui apparaît aussi valable toute explication qui, au risque de la nullité de suffrage exprimé, marquerait la volonté d'une négociation loyale. »

Ce curieux texte est l'œuvre de la Commission administrative de la Fédération de l'Éducation Nationale.

* * *

A qui le félicitait de sa guérison rapide, Ch. répondit : « Je suis vieux. Je ne suis plus assez bien portant pour me payer de longues maladies. »

JEAN GUÉRIN

* * *

NOTES

Le texte de jean Grenier, *Les Environs d'Alexandrie*, est extrait d'un livre qui doit paraître sous le titre : *Lettres d'Egypte écrites en* 1950.

*

L'Amour breton, de Dominique Aury, paraît à la *Guilde du Livre* de Lausanne, en préface au *Tristan* d'André Mary.

LE TEMPS COMME IL PASSE

LE BOUC

J'ai deux cornes noires bien luisantes. Tout mon corps est habillé de poils drus et pourtant doux. Mes pattes sont, elles aussi, revêtues d'une belle fourrure. Si j'étais patient, je frotterais mes sabots aux fougères, mais ce travail m'ennuie. Je me contente donc d'être comme je suis, sans me fatiguer. J'ai, en effet, horreur de me fatiguer parce que je suis un animal trop robuste. Il me faudrait déployer de tels efforts pour arriver à ressentir une lassitude que ma foncière paresse s'y oppose. Et puis, au fond, rien ne m'intéresse vraiment. Faire briller mes sabots ? A quoi bon. Courir ? Pourquoi ne pas aller de mon pas tranquille. Manger de l'herbe rare ? Je me contente de si peu. Saillir ? C'est si vite fini. Ainsi, de tout, je me défie. Ce que je n'avoue pas, c'est mon extrême peur de la mort.

J'ai déjà vu dans la montagne une carcasse de bouc, assaillie par les mouches noires ; en m'approchant, j'ai vu bouger les vers jaunes. Tout cela exhalait une odeur épouvantable et pourtant, ce matin-là, il y avait un ciel si bleu... et j'ai remarqué, pour la première fois, trois sapins et cette odeur âcre des herbes sauvages. J'ai fermé les yeux. Un instant, j'ai tout possédé : le ciel, les herbes, la montagne... Il n'y avait plus ni avant ni après, mais un éternel pendant. J'avais su, en un éclair, qu'un jour — peut-être proche — je serais semblable à cette carcasse de toutes parts rongée, et cependant j'étais toujours vivant. C'était comme si je m'étais vu en double bouc... Pas un moment de pitié pour cette autre bête : elle n'existait plus, moi j'étais heureux

dans la montagne. Je me suis enfui. Tout était trop beau dans l'horreur et je sais encore le bleu du ciel, la pente de la montagne avec ses trois sapins... le bouc pourrissant dans cet endroit si tranquille...

Il n'empêche que, toujours — si jeune que je fusse — j'ai pensé que je devrais mourir. Je me suis vu mort et vivant. Il suffirait d'un très petit faux pas, je roulerais en bas et je ne reviendrais plus... Mais cela ne risque pas de m'arriver bientôt, je fais beaucoup trop attention et je suis la bête paisible par excellence. Je sais choisir les endroits les plus ombragés. Je me couche, je dors ou je songe. J'aime songer. Les yeux ouverts ou fermés, cela n'a guère d'importance. Je remue tout au plus une oreille lorsqu'une mouche me frôle. A quoi songé-je ?

Je pourrais, lorsque tout est noir, pousser de ma gorge une plainte extasiée qui dirait la carcasse pourrissante et le bleu du ciel... Alors, il naîtrait dans les autres boucs une sourde angoisse qui les déchirerait et, puisqu'ils ne sauraient pas pousser du fond de leur gorge cette même plainte, ils se contenteraient de l'entendre gémir dans leurs oreilles, qu'ils bougeraient comme si une mouche énorme les exaspérait et, faute de pouvoir me répondre, ils resteraient immobiles, pour moi semblables à des pierres revêtues de fourrures ; je les dompterais, je les subjuguerais, je les cinglerais, je les ferais saigner, je les pétrifierais, je les modèlerais, le troupeau m'appartiendrait, la montagne serait à moi, le ciel s'abaisserait, se recroquevillerait sur les bêtes immobiles, la terre serait une boule ronde dans ma main, le soleil mon sceptre, la lune ma lanterne et, ivre, je marcherais, entraînant à ma suite le troupeau, et parce que tout m'obéirait, triomphant, j'irais avec ma seule musique rauque, sauvage. Ce serait encore plus beau que ce matin d'été où je vis la carcasse. Mais il me faudrait tout détruire pour mieux posséder. Je jetterais le soleil mon sceptre sur la boule ronde de la terre, il y aurait une lueur aveuglante, la terre serait déchirée et, dans l'incandescence, nous nous précipiterions tous, la montagne serait engloutie. Il n'y aurait plus rien dans l'espace qu'une sphère ronde et grise.

Mais parce que je suis persuadé de l'inutilité de ma plainte

(peut-être quelques boucs se diraient-ils distraitement : « Comme c'est lugubre, ce soir... », rien de plus) et surtout de l'impossibilité de les pétrifier, de les conduire à leur perte par le seul moyen de ma gorge, je me tais, je me blottis, je me fais oublier.

Je pourrais être le dieu des boucs : voilà à quoi je songe. Le dieu d'un soir, le dieu qui mène à la mort. Je vais m'enivrant de qualités que je ne possède pas. Je sais tout au plus imiter les chouettes...

Mais que j'aime cet instant où je me vois me dressant pour gémir et cette obéissance parfaite de tous les éléments. Le gris de ma fourrure... le soir... la lune qui éclaire un paysage désolé... la lune, ma lanterne... l'asservissement des boucs à ma voix... le merveilleux domptage...

Je me couche. Je vais dormir. Je regarde les nuages. Non, je ne mourrai pas. Un matin, j'aurai tant rêvé que les étoiles, une à une, m'auront grillé. Je ne serai même pas un peu de cendre : les étoiles savent brûler complètement. Nuage, je deviendrai... Il naîtra ensuite un bouc si grand, si intelligent, si habile qu'il pourra parler de ce nuage à la forme de bouc ; du dieu mort bouc-nuage... Les autres m'adoreront enfin. Je n'en saurai rien. Je serai si inconsistant dans le ciel, si léger... mais ma gorge rauque sera devenue le cœur brûlant du bouc géant qui, lui, ne redoutera pas la fatigue... Il se dira chaque jour : « Je dois parler du bouc-nuage », et les autres adoreront celui que je ne suis pas, mais que j'aime à me persuader d'être, celui que je serais si...

Si le soleil était mon sceptre et la lune ma lanterne...

MARIE-ODILE KEHRIG-FATAUD

L'AME

Instable, tant soit peu qu'il y ait eau courante,
Non de rivière où truite égare son émoi,
Mais de terre liquide où l'amour se lamente
De n'être, dans l'écume insolite, que soi.

Invisible au cœur dur qui régit la tourmente
Non de force, mais d'ire instituant ta loi,
Tu flattes en sourdine une impossible attente
L'homme file un comment aux tresses du pourquoi.

Suspecte, rien n'en sort qu'une brume défunte
Avant même qu'y passe un spécieux appel
Vol d'oiseau noir d'aurore, imperceptible plainte.

Nul secours, d'homme ici, d'ange au tartuffe ciel,
Nul sinon celui simple une main sur l'épaule
Sur la nuque un regard qu'aucun démon ne frôle.

Dent de l'esprit plus dure que canine
De rats de loups de tigres réunis
Que me veux-tu, féroce féminine,
Ainsi que vrille en mon crâne? Je vis

Et cependant c'est toi qui me calcines
Au fil d'hier, aux câbles d'aujourd'hui.
Bientôt par toi ne serait plus que ruines
Cendres éparses dans le vent. Voici
Que l'heure approche où le futur s'imprègne
Aux sourds accords des bonheurs révolus,
Seule en mon corps ta malfaisance règne,

Vieille fidèle et bien plus que fidèle
Puisqu'il faut l'être plus pour être telle,
Que me veux-tu, douleur, que me veux-tu?

GEORGES PERROS

LANCEMENT D'UN VOILIER

Sur le fond uni du ciel, où d'ouest en est, effilochées, dissoutes, recomposées, passent les masses blanches des nuages, le haut mât droit, verni, alternativement ombré et ensoleillé, semble osciller, mais la coque, enserrée en seize points par les étais de la cale sèche, au-dessus du chariot plat et des rails, est rigoureusement immobile.

Refaite, la peinture y matérialise les trois niveaux que découpera l'équilibre du navire sur la mer. Une ligne bleue, horizontale, mince de dix centimètres, idéale presque — la ligne de flottaison — indique le partage que la surface de l'eau déterminera entre le visible et l'invisible.

Le visible, l'étroite bande blanche, effilée à la proue comme à la poupe — que l'on distingue également, posée, juste, sur l'eau, là-bas, au-delà de la cale sèche, au-de là d'une portion de l'eau calme du port, perpendiculaire à la jetée de plaisance, tandis qu'au sommet du mât, parmi tant d'autres mâts, mais le plus rapproché, balançant sur lui-même, un pavillon bleu et blanc, au milieu de tant d'autres, virevoltant, se tend vers l'est, et que des vêtements blancs claquent contre les silhouettes brunies de quatre yachtmen en casquettes à visière, effectuant, semble-t-il, les manœuvres d'un départ imminent — le segment supérieur de la coque, cambré à l'avant comme à l'arrière, est laqué de blanc.

L'invisible est peint en noir, approximatif triangle la pointe en bas, aminci à l'avant et plus épais ensuite, établissant par rapport à la ligne de flottaison la correspondance du mât, sa hauteur, plus réduite d'un tiers, étant, pour l'œil, compensée par sa largeur et son épaisseur. Et cette haute quille noire est rompue par une abrupte ligne verticale qui y découpe le demi-cercle de vide ménagé aux pales incurvées de l'hélice et

au brassage de l'eau est terminée par le plan mobile du gouvernail.

Sous la carène laquée qui reluit au soleil, sous les membrures en V de la cale sèche, il y a une dizaine d'ouvriers. En bleus de travail, la vieille casquette déformée sur la tête, ils s'abaissent et se redressent continuellement dans un mouvement d'ensemble désordonné, devant le chariot rectangulaire. Lentement maniés, des pinceaux, lourds de graisse, passent et repassent sur les axes et les roues d'abord, puis sur les rails eux-mêmes, jusqu'à la mer, une dizaine de mètres plus loin. Ces rails, assujettis à des socles de béton qui dépassent du sable, s'effacent à cinq ou six mètres du bord, dans la translucidité de l'eau.

Ils ont été décapé des algues qui y avaient poussé et qui composent — de part et d'autre de la voie métallique — des amas sombres sur le fond du sable cannelé. Un imperceptible courant les roule sur eux-mêmes, dans un sens, puis dans l'autre. Et ce courant, une succession de vaguelettes — qui a déposé sur la surface du sable mouillé, en lignes courbes, des débris de bois et de liège — suscite plus à droite, contre les rails d'une seconde voie ferrée, les mouvements incessants d'une orange aux trois quarts immergée. Sur place, selon un axe vertical, la calotte du fruit dépasse, puis s'enfonce, alternativement.

Sur la voie ferrée, identique à la première, en retrait, maintenu par d'obliques étais de bois, un haut voilier est encastré dans sa cale sèche. Sa coque — dont ce côté est à l'ombre —, divisée en deux parties par une ligne idéale, indique un long séjour dans l'eau. La peinture blanche de la partie supérieure s'est écaillée en d'innombrables plaques qui laissent apparaître, tirant sur le gris, l'enduit initial. La peinture de la quille, au contraire, originellement noire, sans doute, se trouve complètement recouverte par des algues courtes, durcies et blanchies par le soleil du matin. Abandonné sur les rails, le navire projette, dans la direction du premier voilier, remis à neuf, une grosse ombre triangulaire dont l'espace a été choisi comme aire de jeu par quatre boulistes.

Les quatre hommes, pieds nus — des pêcheurs probablement —, le torse pris dans un tricot blanc à rayures transver-

sales bleues, le pantalon bleu retroussé sur les mollets, s'opposent deux à deux.

Dans l'ombre, le premier joueur, accroupi, trace autour de ses deux pieds, dans le sable, un cercle avec son index.

Il se relève.

Il lance la sphérule de bois lisse, le but, qui s'arrête à une main de l'ombre, en plein soleil.

La boule, ensuite, est jetée haut, en plombée.

Au sommet de sa parabole, dépassant de la zone d'ombre, elle est, un instant, sphère d'or au soleil, immobile.

Elle choit à l'ombre, enfoncée aux trois quarts dans le sable, à trente centimètres du but.

Lancée par un autre joueur, une seconde boule, acier, luisante, un instant, au plus haut de sa courbe, s'enfonce, au-delà du but, à une trentaine de centimètres.

Réfléchissant la lumière du soleil, sa calotte, seule, émerge du sable.

Les quatre pêcheurs s'approchent du jeu, jaugeant les distances respectives des deux boules au but avec des mouvements d'épaules et de cou.

L'un d'eux, qui s'est écarté, s'est baissé, revient en tenant dans la main deux brindilles.

Il s'accroupit.

Les brindilles, coulissant entre ses doigts l'une contre l'autre, matérialisent la distance — les deux extrémités parvenant à adhérer, par tâtonnements, à la sphérule de bois d'une part, à la boule dorée de l'autre — qui est reportée, ensuite, sur la boule d'acier.

Les deux brindilles n'arrivent pas à s'encastrer dans ces nouvelles limites.

Un troisième joueur tire.

Sa boule, rapide, au bout d'une trajectoire tendue, percute la boule d'acier qu'elle remplace.

Celle-ci, éjectée, frappe le rail, à la limite du sable humide.

Le jeu paraît identique, mais la nouvelle boule, dorée, quadrillée d'un grand nombre de circonférences perpendiculaires, mieux visible dans le cône de grains de sables éparpillés, ajoute un second point.

Et, tandis que les autres boules sont jouées, les points

comptés, tandis que par segments rectilignes — du cercle de lancement à la sphérule de bois, cet endroit devenant ensuite point de départ, cercle — l'ombre triangulaire est parcourue dans tous les sens, tandis qu'intacte, l'orange poursuit son mouvement vertical, apparaissant, disparaissant à la surface, tandis que les algues, roulées sur elles-mêmes sur le fond du sable cannelé, s'approchent et s'éloignent du rivage ; à gauche, les ouvriers se sont écartés.

Deux marins ont grimpé sur le voilier repeint et ont disparu dans une écoutille.

Des spectateurs — les chemises blanches et les robes légères virevoltent au vent — attirés par ces préparatifs, se sont arrêtés, à quelque distance, en un demi-cercle grossier.

Les pêcheurs, boules au pied, ont mis les mains sur les hanches, et leur tête, rentrée, légèrement, dans les épaules, est rejetée, en arrière, un peu.

Deux cales de bois, symétriques — les autres ayant été ôtées — maintiennent, seules, tout l'échafaudage.

Alors, de part et d'autre du chariot, au geste que, de la main, a fait le contremaître, deux ouvriers, d'un coup de masse, éjectent les cales de bois.

Sur les rails, l'édifice, poutres, coque, chariot, s'ébranle.

Fendant la surface de l'eau en une double gerbe d'écume, il a glissé, il s'est enfoncé, il s'est éloigné, et, à trente mètres du bord, s'est immobilisé.

Libéré, le navire a flotté.

Les marins ont lancé le moteur auxiliaire et manœuvré la barre; le voilier, suivi d'une mince ride sur l'eau, est allé s'amarrer au quai de plaisance, s'insérant entre d'autres bateaux, et son mât, longtemps perceptible encore, a disparu parmi tant d'autres mâts, brusquement.

Quelques espaces se sont creusés dans le demi-cercle des badauds, et pourtant aucun spectateur n'est parti.

Fixes, ne prenant nullement garde aux claquements des tissus légers de leurs chemises et de leurs robes sur leur peau, ils considèrent les deux rails — luisants de graisse, s'enfonçant dans la mer — dont les deux lignes parallèles se voient aisément, maintenant que le départ du haut voilier a fait au-dessus d'elles le vide.

Les vagues provoquées par la pénétration de l'édifice dans l'eau ont mouillé la plage sur une largeur de deux mètres. Mais, au plus haut, le sable humide n'est qu'une croûte superficielle qui épouse les ondulations sous-jacentes du sable sec. L'orange, sphérique, intacte, y a été projetée contre les rails de la seconde voie ferrée, et y ont été déposés également, en immobiles festons de fibres humides, les algues, que, sur le fond ondulé du sable, le courant remuait. L'eau, près du rivage, est troublée par une émulsion de sable fin. Les joueurs ont décidé de reprendre le cours de leur partie. Comme le soleil s'est incliné, ils abandonnent l'ombre de plus en plus effilée du vieux navire et, de jeux en jeux, se dirigent vers le haut de la plage, où le sable durci se mêle à la terre argileuse. Leurs mouvements sont suivis par la foule des badauds, attentive à ce nouveau spectacle. A chaque nouvelle mène, la double haie des spectateurs se disloque et se recompose plus loin — chacun restant indifférent à l'étoffe des chemises et des robes qui virevolte autour des torses et des jambes — les deux lignes parallèles matérialisant le segment de droite imaginaire qui lie le cercle d'où l'on joue les boules, de la sphérule de bois dont il faut, le plus possible, s'approcher.

Plus loin, derrière la Grande Jetée, dépasse la superstructure d'un haut voilier qui vient de prendre la mer. Les deux voiles larguées — et le foc, à l'avant, surtout — s'arrondissent à la forme du vent et tirent le navire sur les flots houleux.

Le soleil, sécant aux hautes maisons du port, est une mince calotte lumineuse. Mais il ne reste plus, bientôt, que quelques mouvements de nuages, sur le fond uni du ciel.

JEAN RICARDOU

LE MOIS

LE CENTRE ET LE CERCLE

Je viens de lire *La Fille Élisa*[1] et les carnets d'où elle est sortie. Edmond de Goncourt veut savoir d'original ce qu'est la vie d'une putain. Il interroge sa maîtresse ; il écoute aux portes des bordels ; il entre dans la prison de Clermont de l'Oise où sont condamnées à se taire ensemble les accrocheuses qui ont abusé du petit trafic. Le fureteur extrait la gazette des crimes. Remarquez que ce célibataire, flanqué de son frère Jules, entendait si bien les choses à demi-mot qu'il avait eu longtemps pour servante une drôlesse qu'il avait prise pour une honnête soubrette. Enfin, ce maître d'exactitude, collé sur les pièces du procès, en fait un à la société. Examinons du moins si l'historien charrie droit et s'il est de bonne foi avec les papiers qu'il a pillés.

Il s'en faut beaucoup. Goncourt est un raisonneur et ses arguments sont d'un niais. Il suppose que les femmes sont nées pour parler ; il en conclut que le silence leur est un supplice auquel la folie doit nécessairement mettre le sceau. Les relevés prouvent le contraire. Mais qu'importe la vérité aux gens qui ont juré d'être sincères ? Ne suffit-il pas de partager la candeur dont Zola tient boutique ?

C'était pourtant confondre le roman avec le journal à peu près comme Dumas avait harangué le parterre. La séparation des genres n'est pas une idée en l'air. Le journaliste est un homme d'exécution ; il y a en lui du coup d'éclat et du coup de main. S'il réfléchit, c'est à la chaude. Il consent à être inutile demain pourvu qu'il soit efficace aujourd'hui. Il a choisi d'être la lumière de la foudre et la dupe de l'instant. Il est ruiné par sa réussite, car, mieux il a persuadé, mieux le

1. *La Genèse de la Fille Élisa*, par ROBERT RICATTE, aux P.U.F.

papier qu'il avait noirci s'est effacé. Cet emportement, cette beauté du diable, ce parieur pour la neige, se retrouvent dans le plus mauvais Diderot et dans le meilleur Sartre. Le véritable artiste, bien qu'il se soucie comme d'un zeste des jugements de la postérité, ne laisse pas de couler en bronze tout ce qu'il fait. Il a moins besoin de la durée que d'une certaine dureté, dont l'absence le rend malheureux.

Voilà ce qui distingue un Jules Renard d'avec un Goncourt. L'un et l'autre ont quelque chose de Prométhée, mais ils ne volent pas à Jupiter le même feu. Quand Jules Renard dérobe la nature, le larcin ressemble surtout à Jules Renard. Ce cochon qui passe, cette pie qui danse, s'arrêtent dans une prose incomparable. Les hasards de l'impression se changent en une expression inaltérable. Les Goncourt ont tiré leurs livres de leurs familiers et l'invention des Goncourt est une simple superficie. Renard aussi ne boit d'eau que celle de son puits, mais Poil de Carotte est au centre de la soif. Il est grand par les sentiments qui le font petit. Je crois que les écrivains diminuent à mesure qu'ils s'éloignent d'eux-mêmes. Lorsque Descartes est philosophe, lorsque Rousseau est citoyen, ce n'est pas leur tête qui s'échauffe ou leur cœur qui s'enflamme, c'est leur force entière qui brûle dans les apparences d'un système. L'Abbé Prévost n'eut pas d'autre recette pour comprendre une fille galante que de l'aimer. C'est la distance qu'il y a de l'ombre d'Élisa à la réalité de Manon.

ROGER JUDRIN

***

UNE PROMENADE A RIO DE JANEIRO

Par un matin soleilleux à Rio, je sors de l'hôtel Serrador dont le somptueux mobilier dix-neuvième siècle contraste avec son architecture ultra-moderne.

Je prends une grande avenue encombrée par une énorme circulation mal ordonnée. Elle mène au théâtre où figurent dans la pierre, avec les noms d'auteurs espagnols, ceux de Gœthe et Molière.

Derrière ce monument-pâtisserie, le couvent de Saint-Antoine au haut d'une colline apparaît. J'y arrive bientôt : un ascenseur décoré d'images pieuses me dispense de gravir le difficile escalier y aboutissant.

Les intérieurs des deux églises du couvent montrent un foisonnement de dorures qu'éclairent d'énormes buissons de cierges. Dans la dépendance d'une de ces églises, se dresse un portrait en pied de l'empereur Pedro II dans son appareil de couronnement. Ce monarque ayant, en 1889, perdu son trône parce qu'anti-esclavagiste, finit ses jours à Paris, n'y portant plus que la seule épée de Membre de l'Institut de France.

Saint Antoine, patron du couvent, reste bien le même que celui que nous connaissons sous le vocable de saint Antoine de Padoue, mais les Brésiliens veulent oublier cette appartenance italienne et tendent à en faire un saint local. Ils le vénèrent depuis longtemps : en 1595, il épargna à Bahia une invasion de Huguenots; en septembre 1710, la ville de Rio fut en butte à l'attaque des Français conduits par le corsaire Jean-François du Clerc. Les habitants prièrent saint Antoine pour qu'il sauvât leur ville de l'étranger et se virent exaucés.

Il fallut alors de récompenser le Saint. L'autorité le nomma capitaine. Cette nomination fut signifiée aux moines du couvent qu'il patronait. Ceux-ci demandèrent que la solde afférente au grade leur fut régulièrement payée, ce qui s'exécuta jusqu'à l'année 1911 où le gouvernement décida de licencier le Saint alors qu'il se trouvait, depuis 1814, bénéficaire du grade de lieutenant-colonel.

Tout est maintenant rentré dans l'ordre : ayant découvert le seul parmi les bénédictins du couvent qui parle un peu français, il m'assura que saint Antoine avait été, en 1945, régulièrement réintégré dans l'armée brésilienne avec un grade encore supérieur, celui de colonel, dont le couvent touche régulièrement la solde.

Retourné dans l'ascenseur, j'y rencontrai un bourgeois de Rio ayant vécu à Paris avant 1914. A neuf ans, il avait vu l'empereur Don Pedro. Quel gentleman c'était ! me dit-il. Il me précisa qu'après sa mort, le Parlement brésilien

réclama ses cendres, que les titres de noblesse par lui accordés étaient reconnus au Brésil, qu'il y était partout honoré et aussi bien par les tenants du culte inventé par Auguste Comte, chef du positivisme. Ceux-ci demeurent, on le sait, plus nombreux au Brésil qu'en aucun autre lieu de la terre.

JEAN FOLLAIN.

***

FATRASIE

L'adulte prodigue.

— Mes conseils ? Non. J'en serais plutôt avare. Ce sont mes défauts que je prête libéralement aux hommes.

Le crible et le résidu.

Ce que j'écris, ce résidu de ma vie, qu'est-ce donc ? A peu près rien. Mais le reste ? Moins encore.

L'échelle de l'astrologue.

— Messieurs, messieurs, pérorait cet homme de conscience, éméché par sa supériorité morale, j'ai accompli un tour de force. Je suis monté sur un trou, comme une pierre rare. Et j'y suis monté moi-même. De ce vide, sur lequel je suis enchâssé, je vous le dis... (On eut beau tendre l'oreille, on n'entendit plus rien).

Les scrupuleux ont toujours tort.

— Cela ne me plaît pas, s'écria l'homme en colère.

— J'attendrai, répondit le Diable. J'attendrai.

L'affolé.

— J'aime en moi ce que je peux être de mieux.

— Voilà, c'est un devin : il réussit à s'aimer lui-même dans un avenir illusoire.

— Ce que je peux être de mieux, j'ai pu l'être. Je n'ai pas en vue le seul avenir.

— Le voilà déjà qui court après son ombre.

L'engagé, l'encagé.

— Qu'as-tu fait de ton pouvoir ?

— Rien qu'un tourment, en définitive. Car j'ai porté l'obsession de leur liberté.

— Tu ne penses qu'aux autres, c'est-à-dire à ton tourment, enfin à toi-même. Mais je te forcerai bien à penser à toi, je saurai bien te faire retrouver le chemin des autres que tu as perdu, mystérieusement, stupidement.

Le vampire.

— Que fais-tu, rêvasseur ?

— Je tourne et retourne ma terre, comme nous retournons un mensonge, qui nous tracasse. A la lumière où il crève, je le tire.

Je suis socialiste, moi !

— Ne me charge pas de tes problèmes. Je suis chargé des miens. Assez chargé des *nôtres*.

Le moraliste.

— S'éveiller, rester éveillé, tout est là, disait l'autre, qui somnolait.

La chute du moi.

— J'étais sans illusion sur les hommes et les choses. Hélas, j'ai compris un jour que je faisais ainsi le vide pour m'emplir plus commodément et plus parfaitement d'illusions sur moi-même. Je n'y suis, hélas ! pas non plus parvenu.

La pierre philosophale.

— Je cherche, disait l'autre, une raison qui ne soit point folle. Et je la trouve, je la trouve, qui devient folle bientôt.

L'accélération de l'Histoire.

— Que veulent-ils enfin ?

— Simplement réduire la vie à la démesure humaine.

Alchimie, (pour en finir).

— Le sang aussi se change en eau. Les larmes. La Joie. En esprit d'eau, comme on dit esprit-de-vin.

— Quoi ? Que dites-vous ? Que l'esprit aussi est bête ?

— Je dis qu'il faut cesser ces plaisanteries abstruses (parfois pour l'auteur lui-même). Je dis, comme Philippe de Beaumanoir jadis, en une fatrasie : « Pour rien que je voie, je ne dirai plus de ces phrases oiseuses. »

ROBERT D. VALETTE

***

ADIEUX A MARRAKECH

Marrakech envoûte. Que de fois m'a-t-elle sollicité ! A la moindre occasion je m'y précipitais. Excédé à la fin, je désirai briser cette hantise en décrivant la ville. Mais quel horrible nom que celui de Marrakech ! Ma phrase le refuse. J'ai souvent essayé de maîtriser ce mot. Mes tentatives avortèrent. Pourtant, malgré tous mes échecs, je continue de croire qu'une seule phrase, mais immense, m'aurait suffi pour peindre le tourbillon des plaisirs dispensés par cette sombre Vénus, à toute heure pâmée. J'aurais dit d'un seul trait ses rires, ses appâts, la source intarissable de désirs qu'elle suscite et facilite, car elle agite impudemment toutes ses clefs et vous les lance au vol. Capitale des oasis, kermesse ensoleillée, on peut y disparaître, happé par les hasards ; dans la hâte du sang on s'y élance, et ses ruelles se ferment comme des bras. J'ai connu des ilotes fixés à Marrakech. Circé les retenait. J'ai pu les envier, mais à chacun de mes séjours je les trouvais plus abrutis. Ici des flûtes et une danse insinuante vous encerclent. La foule roule oisivement sa migration bestiale. L'œil noir qui vous poursuit, toujours le même et toujours préparé, promet avec sa braise la flamme et le repos. Où court ce flot sinon à la rencontre du plaisir ? L'instinct triomphe. La joie de vivre coule naïvement. Qu'on s'y enfonce, et on perd pied. J'ai cependant rêvé de

m'installer à Marrakech. Une méfiance me sauva. Le ventre de l'Afrique m'effraie.

Marrakech en hiver est envahie de touristes ; mais on ne les voit guère. Ils se cachent dans leurs hôtels. J'ai longtemps cru à leur stupidité. En fait c'est un instinct de protection qui les éloigne du populaire. Au bord d'un monde qui les engloutirait, ils craignent l'enlisement. Ce ne sont pas les puces qui épouvantent le touriste, mais la violence des passants. Le pain de cette volupté n'est pas pétri pour lui. Et guère davantage pour moi. La surabondance déchaîne chez l'Occidental un appétit insatiable. Du haut de son bonheur il descend l'autre pente, et le voici réduit à la pire des mendicités. Ville d'épices et de sorciers, la fête est permanente à Marrakech. La frénésie l'habite. Il est peut-être bon d'y avoir bu, mais une volupté anonyme désespère. Sans la moindre vertu, j'ai dit adieu à Marrakech comme à un péché.

ROBERT LEVESQUE

TEXTES

IL ME PLAIT...

En 1911, le 25 avril, Bernard Grasset, alors jeune éditeur, publie des *Œuvres choisies de Charles Péguy*. Péguy, naturellement, fait connaître l'apparition de cet ouvrage à ses abonnés en publiant un article, à la fin du prochain cahier qu'il fait paraître : *Cinq ans au Mexique*.

Ce long article comporte notamment des remerciements à ceux de ses amis qui ont contribué à mettre le volume sur pieds : Pesloüan, qui a choisi les fragments et les a assemblés; André Bourgeois, qui a rédigé la bibliographie; Pierre Laurens, dont une reproduction du portrait de Charles Péguy forme le frontispice, l'imprimeur, etc.

Suivait un pamplet contre ses ennemis. Notamment contre Lavisse, dont les intrigues l'avaient empêché de se voir décerner le grand prix de littérature, que l'Académie venait de fonder. Mais ces pages de pamphlet, écrites en deux ou trois jours, il ne les publie pas. Et ce n'est que voici quelques mois que Mme Charles Péguy découvrit les épreuves de ces pages retranchées en 1911, épreuves dont le texte s'arrête au milieu d'une phrase.

Nous publions aujourd'hui ce texte inédit, qui va paraître dans la prochaine édition de la Pléiade : *Œuvres de prose*, 1908-1914, — volume auquel nous renvoyons ceux qui voudraient lire l'article en entier, partie publiée en 1911 dans *Cinq ans au Mexique*, et partie restée inédite jusqu'à ce jour.

MARCEL PÉGUY

* * *

Il me plaît, et c'est aussi une coïncidence extrêmement frappante, que nous ayons élevé cet autel à l'amitié au moment même où la foi et l'amitié sont

soumis à la plus redoutable épreuve. Car la foi et l'amitié ne se prouve que par et dans l'épreuve. Pendant des mois je me suis tu. On me rendra cette justice que je n'ai cherché querelle à personne. J'ai peut-être assez de lourdes tâches à conduire de front sans me surcharger encore d'inutiles polémiques. Mais la situation est devenue tellement grave que moi-même je me ferais criminel et complice, que je manquerais à tous les devoirs de ma charge, que je trahirais la confiance que mes amis me font et ma propre foi si je ne dénonçais point ici qu'une cabale furieuse ramasse depuis plusieurs mois contre nous tout ce qu'il y a de méprisable dans les débris de tous les partis politiquement déchus. La haute distinction et récompense que l'Académie m'a conférée a soudain rallumé contre nous tout ce qui traînait dans la cendre de pourritures politiciennes. Je ne puis cacher que la situation est très grave. Tout ce que nous avons semé de haines contre nous depuis douze ou quinze ans en affrontant les plus basses démagogies populacières, et notamment la démagogie intellectuelle et intellectualiste se sont rallumées soudain au commencement de ce printemps, quand on commença de savoir, quand il devint évident que quelques académiciens, des plus notoires, pensaient à conférer au *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* le grand prix de littérature récemment institué.

Je me garderai de parler aujourd'hui du très grand honneur que l'Académie m'a fait, de l'honneur infiniment plus grand qu'elle se préparait à me faire. Dans un débat qui dépassa en violence tout ce qu'on avait vu à l'Académie depuis des années et peut-être depuis des régimes et où presque tout le monde en vint à manquer aux traditions et même aux règles de l'illustre Compagnie, — je dis tout le monde, ou presque, du dehors, et quelques-uns de ceux du dedans, — je veux être de ceux qui auront respecté jusqu'au bout et les

traditions et les règles et les convenances. Je ne parlerai donc point de ce prix, et de la campagne acharnée qui l'a précédé et suivi et je ne ferai point mon remerciement et je ne ferai point de récit et je ne rendrai point mes (bonnes) grâces et peut-être mes mauvaises que les prix n'aient au moins été décernés solennellement, et officiellement, dans la grande séance publique annuelle consacrée à cette déclaration pour ainsi dire magistrale et réglementaire. Mais enfin tout le monde n'a point attendu que cette séance vînt au prochain automne. Et je ne puis taire ce que tout le monde sait, ce que tout le monde dit, ce que les journaux ont imprimé vingt fois. Que la grande majorité de l'Académie se préparait à attribuer au *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* le grand prix de littérature institué récemment; que pendant des semaines et des semaines le vote paraissait acquis; (que pendant ces mêmes semaines nos ennemis montaient un coup); que le vote paraissait tellement acquis que les membres de la Compagnie qui avaient l'intention de voter pour moi ne se crurent point forcés de demeurer constamment sous les armes et qu'enfin, au début de la séance où l'on finit par voter réellement, la cabale montée par M. Lavisse aboutit. J'ai donc le regret de le dire aux trois cent-cinquante amis et abonnés qui m'ont envoyé des lettres et des dépêches de félicitations : ils m'ont félicité d'un échec. Et d'un échec très grave. Non seulement cuisant, ce ne serait rien, mais décélateur d'un très grave danger pour nos cahiers.

Il ne faudrait pas croire, ce serait mal connaître l'humanité que de croire que les haines que nous avons semées depuis quinze ans en affrontant un si grand nombre de sales et de basses démagogies se soient éteintes ou même amorties et qu'elles ne soient pas des haines inexpiables. Brusquement rallumées par cette idée que l'on avait, par ce que tout le monde savait, que

l'Académie pensait à moi pour ce grand prix de littérature, une colonne d'assaut se forma contre nous, composée des éléments les plus hétéroclites. Je suis heureux de reconnaître que la première idée de cette cabale vint des ennemis que je me suis faits, que je m'honore de m'être faits, il y a quinze ans dans le personnel gouvernant de l'ancienne École Normale en combattant dès lors de toutes mes forces la trahison, la livraison du dreyfusisme et de la mystique dreyfusiste par quelques politiciens universitaires à Jaurès et aux autres politiciens de la politique. Partie de la bibliothèque et peut-être du secrétariat de la rue d'Ulm cette cabale avait pour aboutir à l'Académie un instrument tout désigné, et c'était la *direction* de la même rue d'Ulm. De sorte que le moins que l'on puisse dire, sans entrer dans le fond du débat, c'est que l'on arrive rigoureusement à cette conclusion paradoxale mais, comme ils disent, historique, qu'en définitive l'Académie a voté *pour* une sorte de motion préjudicielle jauressiste et que M. Lavisse s'est fait au sein de l'Académie le porte-parole et le représentant des pires débris, des plus bas éléments jauressistes et hervéistes qui ne se trouvent plus en France que dans son entourage immédiat.

Une colonne de débris, de déchets, un ramassis de tous les restes de toutes les démagogies déchues, recrutée dans ce qui reste du Parti Intellectuel, partie de quelque coin de la rue d'Ulm, 45, nous préparait cette sorte de traquenard où nos amis sont tombés. Par le ministère de M. Lavisse cette bande a pénétré jusque dans l'Institut même. Elle y a eu et elle y a un porte-parole et un représentant. Cette bande s'agite beaucoup. Elle est extrêmement dangereuse. Elle nous a voué une haine mortelle. Ce qui me rassure un peu, c'est que les grands chefs blancs que je vois à la tête de la colonne d'assaut ressemblent à s'y méprendre à des maréchaux de Napoléon III. Ces têtes de colonne sont parmi les poten-

tats universitaires et dans les milieux académiques, j'ai dû le dire, M. Ernest Lavisse; dans les salons politiciens, madame Cruppi, femme de notre actuel ministre des affaires étrangères; M. Louis Barthou, l'ancien ministre de l'Instruction publique, peut-être, et aussi des Travaux Publics, et de la Justice, et peut-être de l'Intérieur et autres lieux.

§ 86. — *Madame Cruppi* poursuit depuis près de dix ans contre les cahiers, dans les salons où l'on veut bien la recevoir, une campagne de diffamation sauvage. M. le Grix me trouvera un autre mot, s'il peut, lui qui sait écrire. Elle donne pour point de départ à cette campagne que l'administration des cahiers lui aurait manqué d'égards. Si madame Cruppi ne recule pas devant une explication publique, je suis tout prêt à porter le débat et le procès et les pièces du procès devant l'opinion publique. Que si allant plus loin madame Cruppi veut donner à Paris des leçons de civisme républicain, il nous sera peut-être permis, nous aussi, de demander aux saines méthodes historiques quelques lumières sur les événements du passé. Ou le moyen d'avoir de ces quelques lumières. Il nous sera permis d'effectuer des recherches, d'étudier, de compulser, de découvrir peut-être les origines toulousaines d'une grande fortune politique parlementaire. Notamment il y aurait lieu d'examiner si une grande Juive, je veux dire une Juive d'une grande famille, n'aurait point trahi et son peuple et la République pendant les crises les plus mortelles de cette capitale affaire Dreyfus. Il y aurait lieu de rechercher, (on le trouverait peut-être), qui fut rapporteur, à la Chambre ou au Sénat, de cette odieuse loi de dessaisissement qui demeurera peut-être comme la plus grande honte du régime. madame Cruppi nous contraindra-t-elle à tant d'études.

§ 87. — *M. Louis Barthou* m'ennuie beaucoup. On ne saurait croire combien je suis ennuyé de le trouver aujourd'hui devant moi. Je ne lui ai jamais rien fait, à celui-là. Voilà un homme à qui je n'ai jamais rien fait, et qui fait profession d'être mon ennemi. C'est ennuyeux. J'ai un drôle de caractère. Quand j'ai un ennemi à qui je n'ai jamais rien fait, j'en souffre beaucoup. Je n'aime pas avoir un ennemi à qui je n'ai jamais rien fait. Alors je finis par leur faire quelque chose. Cela rétablit dans mon esprit une sorte de mystérieux équilibre. Si M. Barthou n'est pas sage, voici ce que je lui ferai. Puisque M. Barthou est compétent en Instruction publique, en Justice, en Travaux Publics, en Intérieur, en aéroplane, en dirigeable, en livre, en bibliophilie, en musique, et qu'il s'est mis à faire des conférences, puisqu'il a tant d'occupations, qu'il se contente donc de ce petit avertissement sans frais, c'est un bon conseil que je lui donne, qu'il cesse donc de s'occuper de mes affaires, il en a tant des siennes, de grâce qu'il ne trouve pas trop souvent et dans un trop grand nombre de maisons et avec trop d'éclat que je ne suis pas un assez ferme républicain. Autrement s'il n'est pas sage, voici ce que je lui ferai, à M. Barthou : j'irai lui demander des leçons de fixité politique.

§ 88. — Restait M. Lavisse. Qu'un homme aussi considérable se soit embarqué aussi inconsidérément dans cette galère, voilà ce que l'on ne croirait point si l'on ne savait à quel degré de débilité de conduite ce vieillard est tombé, à quel point plus que jamais il n'est plus qu'un jouet aux mains de son entourage immédiat.

J'avais tellement peur, (peur pour lui naturellement, pas pour moi), que M. Lavisse ne mît inconsidérément le pied sur cette barque, et qu'il y fût ensuite retenu prisonnier, que je lui avais fait demander, par le plus autorisé des ambassadeurs, simplement sa neutralité.

Je lui avais fait dire : *On ne vous demande pas de voter pour Péguy. On sait que vous ne l'aimez pas. On vous demande seulement votre neutralité. On vous demande de ne pas vous faire à l'Académie le porte-parole et le représentant d'une cabale dont vous ne connaissez pas bien les origines et le but. On ne vous demande que de rester tranquille.* (Mais c'est ce que l'homme fait le moins, de rester tranquille.) *On vous demande de ne pas vous engager et de ne pas prendre une responsabilité de représentant, de délégué, d'ambassadeur dans une cabale qui un jour ou l'autre franchira les portes de l'Académie, sortira du retrait académique, dépassera, excédera les dimensions, les proportions d'une campagne académique, viendra au grand public.* Je ne sais ce que M. Lavisse répondit à mon ambassadeur, mais je sais que M. Lavisse est aujourd'hui à la tête d'avoir prononcé sur l'ensemble de mon œuvre une formule, un mot d'une telle bassesse, qui trahit une âme si basse, un mot d'une telle, d'une si basse trivialité populacière qu'un folliculaire du trente-sixième dessous, qui aurait eu le malheur de le laisser échapper, ferait l'impossible pour le ravoir.

Je sais que M. Lavisse n'a point prononcé ce mot, cette formule dans un discours, qu'il ne l'a point intercalé dans une déclaration publique. Ce n'est point son genre. Mais si bas qu'il ait prononcé ce mot, je l'ai entendu. Toutes les personnes qui assistaient à la séance ne l'ont peut-être pas entendu, ce mot si grossier, d'une si profonde bassesse, de mots, d'une si profonde bassesse d'âme, d'une si basse grossièreté, d'une trivialité populacière si révoltante que je ne veux point le rapporter ici. Mais l'acoustique de ce vieux Palais Mazarin est si singulière, que beaucoup de personnes, qui n'assistaient pas à la séance, l'ont instantanément entendu. Et aujourd'hui ce mot court Paris. Paris est la ville du monde où tout se sait, sans qu'il y paraisse. Depuis deux ou trois semaines ce mot court Paris comme un mot

court Paris, en couvant. Les mots à Paris sont comme des êtres, ce sont de véritables êtres qui courent, qui font leur chemin, qui agissent, qui causent, *quae efficiunt*, qui cheminent, qui gagnent, qui courent sous le manteau, qui connaissent admirablement leur chemin. Deux mille personnes le savent aujourd'hui. Cinq mille personnes le sauront demain. Il existe donc. Il est un être. On ne l'arrête plus. Il poursuit sa course meurtrière. Meurtrière pour moi chez les politiciens. Meurtrière pour M. Lavisse dans les maisons des honnêtes gens.

M. Lavisse n'a jamais brillé par le courage civique (je ne parle point du militaire), et la force de caractère si je puis dire n'a jamais été son fort. Dans nos luttes civiques nous l'avons toujours connu tremblant, hésitant et pâle. Il n'y aurait encore que demi mal à cela si M. Lavisse avait consenti à jouer un rôle effacé. Il n'est pas donné à tout le monde d'être né courageux. M. Lavisse pouvait faire un receveur de l'enregistrement admirable, et étant données ses capacités, et la ferveur de son républicanisme, il finissait au moins trésorier payeur général de Seine-et-Oise à Versailles. Le malheur est que ce diable d'homme a toujours voulu être un entraîneur d'hommes. C'est sa manie. Il n'a jamais pensé qu'à ça. Et à entraîner la jeunesse française vers des triomphales victoires. Seulement la jeunesse française a fini par trouver que ses victoires étaient trop aptères. Elle cherche aujourd'hui des maîtres plus résolus.

Comment un homme qui est célèbre pour avoir dans sa vie toujours craint les coups à ce point et qui fuyait les bagarres avec la célérité du zèbre a-t-il pu aussi inconsidérément se laisser entraîner, (lui, l'entraîneur d'hommes), dans cette gabare, (vous voyez, cher monsieur le Grix, que je le connais, mon vocabulaire), c'est un de ces accidents incompréhensibles, un de ces « cas », (c'est bien ainsi qu'il faut dire, cher monsieur le Grix;

cher monsieur le Grix, je n'ose plus écrire un mot sans vous en demander la permission), c'est donc, (puisque monsieur le Grix me le permet), (et surtout je m'applique à ne pas *répéter* plusieurs fois son nom), (le nom de monsieur le Grix), c'est donc un de ces « cas » qui déconcerteraient l'historien. La sagacité de l'historien. Il était si facile à M. Lavisse de se tenir tranquille. Une fois après tant de fois. Il y avait des précédents. Il y était habitué. On cite des circonstances infiniment plus graves où le violent M. Lavisse s'était fait la violence de se tenir tranquille. De rester neutre. Il faut dire, à sa décharge, que ces fois-là il y avait du danger. A prendre parti. Enfin il savait peut-être un peu ce que c'est que la neutralité. On avait dû lui en parler. Il en avait peut-être un peu l'habitude. Pourquoi faut-il que la première fois que cet homme courageux sorte d'une neutralité quasi centenaire, ce soit justement pour me calomnier, ou pour me diffamer, ou pour l'un et l'autre (il faudra toutefois que je demande à monsieur Legrix le sens exact de ces deux mots). Serait-ce qu'on lui avait dit que cette fois-ci enfin il n'y avait plus de danger. Il a peut-être eu tort de le croire.

On voit très bien ce qu'on lui aura dit. On lui a dit : *Ce Péguy n'a jamais eu pour vous que des révérences filiales. C'est signe qu'il vous craint évidemment beaucoup.* Du moins c'est ainsi chez nous. *Ce Péguy est soucieux, pauvre, vieux, il est fatigué, ses amis pensent à autre chose : c'est le moment de l'attaquer. Lui-même il travaille. Il y a des années qu'il n'écrit plus de pamphlets. Il est peut-être devenu,* il doit être devenu *inoffensif. Il est tout surchargé de porter devant lui cette énorme charge des* Mystères de Jeanne d'Arc. *Il travaille, c'est le moment de lui tomber dessus.* Que M. Lavisse me permette de le lui dire très respectueusement : c'est ici qu'on l'a trompé.

Il est vrai, je travaille. Mais je suis très capable de

faire pendant quatre ou cinq semaines, ce que M. Lavisse fait tout le temps : de ne pas travailler. Mes bottes de pamphlétaire, il est vrai, sont remisées au grenier. Mais je suis très capable de les en descendre et de chausser quatre ou cinq semaines (plus longtemps si M. Lavisse l'exige, je ne lui refuserai rien), mes bottes de pamphlétaire. Si on me cherche, on me trouvera. Si on frappe à ma porte, je sortirai sur le pas de ma porte. Et si c'est la guerre, eh bien ce sera la guerre. Le volume social de M. Lavisse ne m'effraye pas. J'ai fait la guerre à des hommes qui étaient moins gros et moins mous que M. Lavisse et je n'en suis point sorti massacré.

Puisque M. Lavisse s'est constitué officiellement et solennellement mon ennemi et mon calomniateur et mon diffamateur, lui qui connaissait ma vie et mon œuvre, que tant d'académiciens ignoraient; puisqu'il m'a fait cette injure mortelle de dire ces deux mots mortels, que rien n'effacera jamais; ces deux mots qui impliquaient, qui attribuaient bassement à de basses considérations politiques ce qu'il y a de plus profond dans l'approfondissement de mon œuvre intérieure; puisqu'il en a fait et qu'il en fait profession; puisqu'il s'est établi, puisqu'il s'est constitué personnellement mon ennemi personnel et comme propre et pour ainsi dire confronté et dans sa pensée, (s'il est permis de parler ainsi), peut-être mon dénonciateur; puisqu'il s'est constitué garant et témoin contre moi, *ex officio et sponte sua*, témoin affronté, ennemi confronté, si M. Lavisse veut entrer en conversation je suis prêt à entrer en conversation avec M. Lavisse. Mais ce sera en conversation publique. Si M. Lavisse veut causer, je veux bien lui tenir tête, je veux bien causer avec M. Lavisse. Puisqu'il s'est mis lui contre moi, puisque M. Lavisse professionnellement se fait mon ennemi confronté, faudra-t-il confronter nos deux vies et nos deux carrières. Faudra-t-il confronter les centaines de mille francs qu'il

a reçus, qu'il reçoit de ses éditeurs pour des manuels qu'il n'écrit généralement pas lui-même, (et quand je dis *généralement* tout le monde sait que je suis encore bien bon), et les quinze ans de misère que m'ont procurés ces trois mille pages que j'ai publiées que du moins j'ai généralement écrites moi-même. Et dont les meilleures valent peut-être tout de même ce qu'il y a de plus mauvais dans les pages de M. Lavisse. (O quinze cents francs de M. Bernard Grasset, voici que vous disparaissez dans cette bagarre.) Faudra-t-il confronter les centaines de mille francs qu'il a reçus, qu'il reçoit de ses éditeurs pour les *collections* qu'il dirige et les quinze et les vingt ans de misère que j'ai reçus, que je reçois de moi-même éditeur pour la *collection* des *Cahiers de la Quinzaine*. Faudra-t-il confronter les centaines de mille francs qu'il a reçus, qu'il reçoit de l'État pour écraser sous lui et ruiner successivement tout ce qu'il y avait dans ce pays d'institutions d'État qui faisaient encore la force et la culture et la grâce et l'honneur de ce peuple et les quinze et les vingt ans de misère que nous avons reçus, que nous recevons de l'État et de nous-mêmes pour essayer de sauver, (et peut-être y réussir, il est permis de l'espérer aujourd'hui), pour essayer de sauver et les mœurs et la culture et les institutions mêmes que M. Lavisse a entrepris d'écraser sous sa propre ruine. Ou bien enfin sommes-nous le seul cadavre qui manque à ce débile fossoyeur. A-t-il assez achevé de ruiner sous son propre décombre l'ancienne École Normale Supérieure. A-t-il des loisirs, ce sénile fossoyeur. Sommes-nous le spectre qui manque à sa collection. Veut-il, avant de mourir, pour être complet veut-il encore, veut-il accabler, veut-il ruiner sous son propre débris cette institution nommée les *Cahiers de la Quinzaine*. Que M. Lavisse se rassure, il n'entraînera pas dans sa propre ruine, il ne ruinera pas les *Cahiers* aussi facilement qu'il a ruiné l'École Normale. Pour que M. Lavisse puisse bien ruiner

une institution et dans de bonnes conditions pour ainsi dire il faut que préalablement il se la soit fait confier, il faut qu'il ait commencé par s'en faire nommer le directeur. Or le gérant des cahiers, jusqu'à nouvel ordre, ce n'est pas M. Lavisse, c'est moi. D'ailleurs à ce que M. Lavisse devienne en ma place le directeur des cahiers, il y a un gros empêchement, c'est que mes amis et moi ne pourrions jamais faire à M. Lavisse aux *cahiers* un de ces énormes traitements qu'il demande aux commanditaires des revues qu'il a entrepris d'écraser sous lui.

Un homme que nous avons vu trembler et pâlir et vaciller toutes les fois que les événements publics acheminaient ce peuple vers quelque conflit dangereux, un homme qui fuyait jusqu'à Nouvion en Thiérache toutes les fois que le bordereau du Conseil Supérieur de l'Instruction Publique prévoyait une question moindrement litigieuse et où il pût être exposé à engager le moins du monde une ombre de responsabilité, par quel accès de sénilité cet homme, devenu soudain courageux, et contre nous seuls, (mais on lui a tant répété qu'il pouvait marcher, qu'il n'y avait pas de danger), par quel accès de sénilité cet homme s'est-il mis en tête, il y a déjà longtemps, de ruiner les cahiers. Pourquoi cette année a-t-il passé formellement à un commencement d'exécution. J'étais très ennuyé d'avoir affaire à lui. Je lui ai fait dire plusieurs fois, par les voix les plus autorisées, que je finirais par me défendre. Il a passé outre à tous ces avertissements. Il a commencé la guerre. Il a voulu la guerre. Il l'aura.

Il veut tuer ces cahiers comme il a tué l'École Normale. Il me trouvera devant.

Faudra-t-il *répéter*, au sens tout juridique de ce mot, faudra-t-il redemander cette longue carrière, si allongée, si vide; si remplie, si creuse. Faudra-t-il répéter depuis les origines. Faudra-t-il remonter jusqu'à ce premier désastre de l'éducation d'un prince malheureux. Faudra-

t-il demander à l'ancien précepteur du Prince Impérial de ne pas nous donner des leçons de tradition républicaine. Faudra-t-il faire le recensement de ces ruines accumulées et de ces désastres et de ces reniements et de ces lâchetés civiques. Faudra-t-il mettre la pelle et la pioche dans ces amoncellements. Faudra-t-il faire la géographie et la topographie de ce cimetière. De ce blanc cimetière, de ce cimetière ambulant. Faudra-t-il faire le dénombrement et l'*histoire* de tant de faillites, et de banqueroutes, quelques-unes seulement frauduleuses. Faudra-t-il demander compte à M. Lavisse de cette faillite, et banqueroute, peut-être frauduleuse, du radicalisme politique, au nom de qui il avait tout promis aux jeunes gens d'alors, aux étudiants ses élèves, ses pupilles, censément ses enfants. Faudra-t-il demander à cet homme du Marais, du perpétuel Marais politique, et qui aurait inventé le Marais s'il n'y en avait pas eu un tout le temps, faudra-t-il demander à cet homme du Marais de vouloir bien ne pas nous indiquer les montagnes vers lesquelles nous devons de préférence monter. Faudra-t-il demander à M. Lavisse ce qu'il a fait de l'ancienne Association Générale des Étudiants, je ne parle pas de celle d'aujourd'hui, je parle de celle qui était partie il y a quinze ou vingt ans, ou vingt-cinq ou trente, de celle qui était partie une première fois pour la prospérité. Elle était, elle pourrait devenir une vigoureuse pépinière d'audaces françaises, d'activités françaises. Sous l'influence, sous le haut gouvernement de M. Lavisse elle devint rapidement un séminaire de jeunes candidats fonctionnaires, de jeunes candidats aux honneurs publics, aux ripailles publiques, aux puissances politiques, aux tripotages parlementaires, aux décorations. Cet homme qui a toujours eu la manie de conduire la jeunesse française, voilà où il la conduisait, il y a vingt ans, la jeunesse française. Ses victoires n'ont jamais été que des victoires de banquets, et elles ne sont

jamais arrivées qu'à l'heure du champagne. Si jeunes que nous soyons, nous avons parfaitement connu le temps des grands triomphes de M. Lavisse. C'était à l'aube de nos propres jeunesses, et notre dure vie publique, à nous, allait commencer. Les grands triomphes de M. Lavisse étaient toujours des triomphes oratoires et avaient toujours lieu dans la chaleur communicative. Car cet homme a toujours eu la manie de conduire la jeunesse, d'entraîner, d'être et de se faire le tuteur des jeunes gens. Est-ce de ma faute si la jeunesse aujourd'hui cherche des maîtres un peu plus maigres. Faudra-t-il demander à M. Lavisse ce qu'il faisait, où il était, et surtout ce qu'il ne faisait pas dans les grandes crises qui ont mis plusieurs fois la troisième République à deux doigts de sa perte. Cet homme qui en deux mots, en deux seuls mots, les plus bas que j'aie jamais entendu dire, bafoue ensemble et la mystique révolutionnaire et la mystique chrétienne, et la France révolutionnaire et la France chrétienne, où était-il cet homme, où se tenait ce triomphateur dans cette crise mortelle qui coupait la France en deux. Et qui restera la grande épreuve pour tous les hommes contemporains. Il n'était ni dans l'une, ni dans l'autre moitié. Il avait gagné quelque trou. Il n'était, il n'avait pas eu le courage, lui le conducteur du peuple, le directeur de conscience, et qui depuis vingt ans, depuis trente ans en faisait profession, (car il a commencé jeune), il n'avait pas eu le courage d'être, de se mettre avec les uns, ou avec les autres. Mais resté lié de ci de là, tremblant dans sa peau de ci de là il trahissait les uns, et les autres. Contre nous il trahissait la Patrie, la Justice, l'Ordre spirituel. Contre nos ennemis il trahissait la Patrie, l'Ordre temporel. Je ne lui demande pas ce qu'il faisait pendant le boulangisme. C'est devenu un peu loin. Je le sais sans y être allé voir. Mais je serais très capable d'y aller voir.

Que M. Lavisse me permette de le lui dire très res-

pectueusement, c'est ici qu'on l'a trompé. Depuis des mois que je travaillais et que je voulais travailler il est vrai que j'ai laissé passer beaucoup de choses. J'ai laissé beaucoup dire et j'ai laissé beaucoup faire. L'erreur a été de croire que je laisserais tout passer, que je laisserais tout dire, que je laisserais tout faire. Quand il ne s'agit que de moi, je suis capable en effet de me laisser beaucoup maltraiter. Mais quand il s'agit des cahiers, (et d'infiniment plus que les cahiers), je sens monter en moi, je sens se lever une sorte de sauvagerie. Je me sens capable de devenir mauvais. Je me sens capable de me porter aux pires extrémités. Voilà ce que l'entourage de M. Lavisse ne lui a certainement pas dit. J'ai pour les cahiers, je suis forcé d'avouer que j'ai pour les cahiers ce sentiment trouble, plein de grandeurs et plein de bassesses, plein d'héroïsme et plein de crimes, sacré, que l'on nomme l'amour maternel.

Je ne me pardonnerais pas d'être contraint de me porter envers M. Lavisse aux dernières extrémités. Mais enfin que M. Lavisse me permette de le lui dire très respectueusement, il ne s'agit pas de moi, il s'agit des cahiers. S'il est avéré que nos vieux ennemis se réveillent, s'il devient constant que l'on vient de recommencer contre ces cahiers une guerre à mort, si M. Lavisse veut consacrer à nous massacrer les restes d'une ardeur qui s'éteint, je suis très capable, comme ils se sont réveillés de leur sommeil, de me réveiller de mon travail aussi. Que M. Lavisse me permette de le lui dire très respectueusement, il ne s'agit pas de ma courte personne, il s'agit des cahiers, et d'infiniment plus que les cahiers. Il s'agit ici, dans cette bataille, d'infiniment plus que de nous.

M. Lavisse me met vraiment dans une situation extrêmement non seulement délicate mais pénible. On me dit : Eh quoi, vous allez vous attaquer à un vieillard. — Et je dis Eh quoi. Quand une bande formée de tous

les résidus de toutes les démagogies, de la démagogie intellectualiste, de la démagogie combiste, de la démagogie jauressiste, de la démagogie hervéiste, pour n'en citer que quelques-unes, quand une horde frauduleusement agglomérée de tous ces misérables détritus brusquement nous saute à la gorge et nous veut massacrer nous et nos enfants et tout ce que nous avons de cher, suffit-il que cette horde et que cette colonne d'assaut ait mis à sa tête un gros personnage et un vieillard pour que nous soyons tenus de nous faire massacrer respectueusement. Est-ce nous qui devons payer, — et quel prix, — pour la faiblesse et pour la sénilité d'un vieillard, parce que cette faiblesse chronique, accrue par l'âge, parce que cette incurable débilité le livre sans défense à un entourage qui le terrorise (oh il n'est pas difficile à terroriser), à un entourage qui lui fronce les sourcils, qui lui fait les gros yeux, qui l'épouvante à peu de frais, à un entourage de tyrans fatigués, de terroristes au café au lait, d'épouvantails pour petits enfants.

S'il ne s'agissait que de nous. Il y avait une maison qui était dans ce pays une pépinière d'esprits libres et forts, un asile et presque un temple de la culture, un conservatoire du génie français, un asile d'amitié, une *amitié* même, au sens admirable et si profondément pieux, si exactement sacré que Michelet donnait à ce mot, et de cette maison sortait inépuisablement un peuple laborieux, un peuple honnête, un peuple probe, un peuple jardinier; de cette maison sortait inépuisablement un peuple d'honnêtes hommes : c'était l'ancienne École Normale Supérieure; un peuple sain en sortait, un peuple modeste, qui avait ses hauts et ses bas comme tout le monde, qui dans l'ensemble, qui au fond, qui somme toute était un peuple de gens de cœur, un libre peuple de bons ouvriers. Nous autres les normaliens de notre génération, les hommes de nos promotions nous étions liés à cette maison par les souvenirs

les plus sacrés; cette maison était la maison de nos ardentes jeunesses; là s'étaient approfondies ces ardentes amitiés de la première heure que rien ne remplacera jamais; là s'étaient poursuivies les études les plus désintéressées qu'il y ait jamais eu au monde, et quand nous lisions Homère et Virgile, et Kant et Platon ce n'était point dans la pensée de nous procurer plus tard quelques misérables chaires, et de devenir quelque jour des potentats de l'Université, (la preuve, ou enfin une des preuves; c'est que nous ne les avons point eues, et que nous ne le sommes pas devenus); heure unique dans la vie, la dernière fois que nous avons lu les auteurs je ne dis pas pour eux-mêmes, (nous les lisons toujours pour eux-mêmes), mais enfin la dernière fois que nous avons lu les auteurs sans cet angoissant souci des anxiétés matérielles; nous tenions à cette maison par l'enracinement des fibres les plus profondes; là s'était éveillé notre jeune courage; là s'étaient formées nos premières propositions; tout ce qui fait une belle jeunesse, des illusions sans nombre, des abusements plus nombreux que les sables de la mer (et je donnerais, mes enfants, tout ce que je sais, tout ce que j'ai appris, toute mon œuvre, toute mon expérience, la vieille femme expérience, vingt ans d'œuvre, une expérience de vingt ans pour être seulement une heure le jeune homme imbécile que j'étais dans ce temps-là. Je donnerais mon superbe désabusement, (qui ne trompe personne), pour être seulement une heure le jeune homme que j'étais alors, abusé de toutes parts. Là était notre cœur, et notre mémoire, et notre enracinement le plus profond. Là était notre souvenir sacré. Quoi que l'homme devienne dans la vie et quoi qu'il fasse, il aimera toujours d'un cœur unique cette heure unique où il se trompait le plus profondément sur l'événement de tout le monde. L'avouerai-je, là s'étaient inaugurées nos politiques, nos misérables et toutes petites, nos hautes et nos grandes

politiques, et il ne faut pas que les piliers des sacristies cléricales d'une part, et que d'autre part les piliers des sacristies anticléricales croient que nous renierons jamais un atome de notre jeunesse.

Cette maison du souvenir, cette retraite, cet asile, cette institution; cette pierre de l'autel, ce foyer du cœur, cette chaude retraite, pleine de mémoire, pleine d'histoire, pleine de la secrète jeunesse du travail, en quelques années cette maison séculaire, toute pleine des plus hautes traditions françaises, républicaines, libérales, révolutionnaires, toute pleine d'un siècle de désintéressement en quelques années nous l'avons vu piller par la plus sinistre bande de profiteurs et de rôdeurs qui se soit jamais abattue sur une institution et sur un

CHARLES PÉGUY

Imp. PAUL DUPONT - Paris - N° d'édition 8037 - Dépôt légal : 1er trim. 1961.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

3 8198 314 278 175